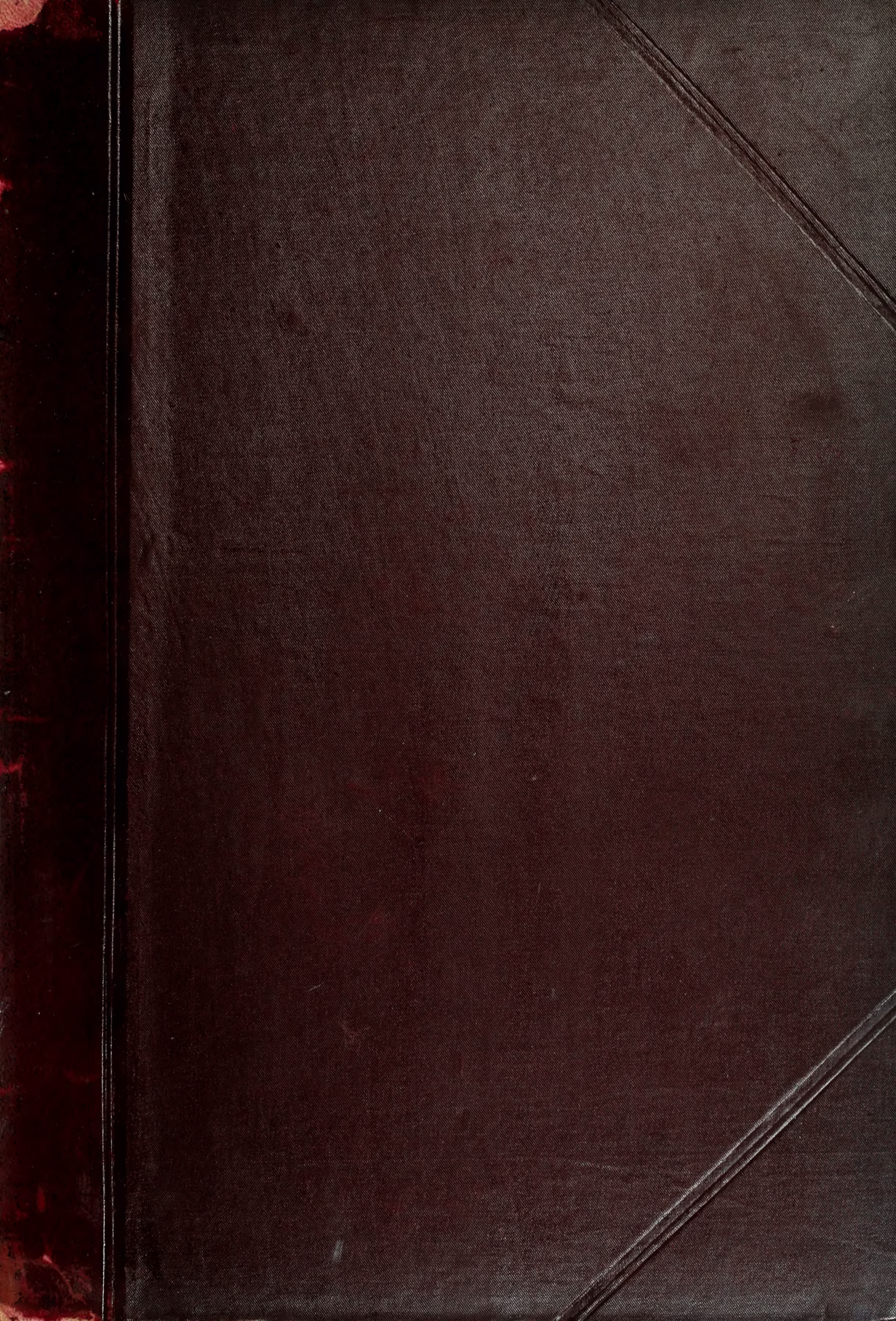






L'Art et les Artistes

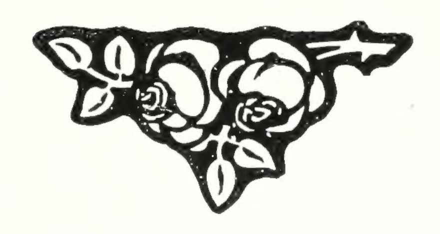
Directeur : Armand DAYOT

❧ ❧ ❧

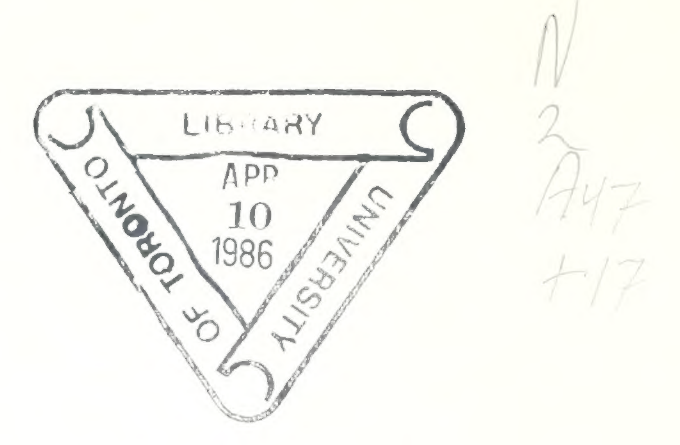
L'Art et les Artistes

TOME XVII

(Avril - Septembre 1913)



PARIS
23, QUAI VOLTAIRE, 23
1913





Ph. Krueger

BEHEM — LES ROIS MAGES (ÉGLISE SAINTE-CATHERINE A CRACOVIE)
(ÉCOLE DE CRACOVIE DU XV[e] SIÈCLE)

LA PEINTURE POLONAISE

PAR

CZESLAW POZNANSKI

Il est infiniment difficile d'écrire aujourd'hui une histoire complète de la peinture polonaise. D'abord, les tourmentes politiques que le pays a traversées, pendant le XIX[e] siècle, ont détruit et éparpillé un nombre incalculable d'œuvres d'art; le même sort n'a pas épargné les archives. Les efforts des historiens se sont donc bornés jusqu'ici à rechercher et à reconstituer ce qui peut encore être retrouvé et sauvé. Cette tâche, qui fut abordée vers le milieu du siècle dernier par Rastawiecki, à qui nous devons une encyclopédie de peintres et graveurs polonais, qui fut continuée par MM. Sokolowski, Tomkowicz et le comte Mycielski, et à laquelle se consacrent encore de jeunes historiens pleins de mérite, tels que M. Batowski, dont le livre définitif sur Norblin de la Gourdaine va incessamment paraître dans une édition française, Podlacha et d'autres, est loin d'être accomplie et il se peut que l'avenir nous réserve la surprise de chefs-d'œuvre, inconnus aujourd'hui, qui changeront les opinions courantes (1).

(1) Ces travaux sont d'autant plus difficiles qu'une minime partie des œuvres anciennes seulement a trouvé asile dans les musées de Cracovie et de Tarnow; une autre a été révélée par les expositions rétrospectives de Léopol et de Varsovie. Mais le plus grand nombre est enfoui dans de petites églises de province et dans les maisons particulières. Pour les résultats de ces travaux, il faut consulter surtout les magnifiques comptes rendus de l'Académie de Cracovie.

La peinture polonaise, jusqu'au XVIIIe siècle, joue en quelque sorte le rôle du parent pauvre. L'architecture polonaise, tout en suivant dans ses grandes lignes le développement de l'architecture occidentale, en passant du roman au gothique, de la Renaissance au Barocco, et du Rococco au classicisme des styles Louis XVI et Empire, garde cependant toujours une empreinte nationale assez forte. La sculpture polonaise a donné à l'art européen avec Wit Stwosz (?—1533), le dernier gothique, un des génies les plus savoureux, fortement marqué au coin du pays. Cependant, la peinture polonaise oscille entre l'influence allemande, voire flamande, et l'influence italienne, et, tout en comptant des ouvriers estimables, n'a pas produit un seul génie.

Les commencements de la peinture polonaise datent du XIVe s. Ce sont retables et fresques fortement influencés par la peinture allemande et probablement exécutés en partie par des maîtres allemands qui immigrèrent en Pologne. Au XVe siècle, se forme à Cracovie une corporation qui comprend, avec les peintres, quelques autres métiers d'art, comme les orfèvres et les peintres en vitraux, et qui compte, ainsi qu'en font foi les archives de la ville, un nombre important d'artistes polonais. Et nous retrouvons dans leurs œuvres, à travers l'influence allemande qui prédomine toujours, un accent assez particulier. Tout d'abord, comme cette peinture est essentiellement réaliste, les saints, et surtout les bourgeois, qui peuplent ces tableaux, gardent leur type polonais très prononcé. Le livre de corporation du XVe siècle, attribué à Behem, contient l'exemple le plus frappant de ce réalisme naïf s'inspirant exclusivement de la nature environnante. Dans les retables de l'église Sainte-Catherine, nous trouvons même une conception du Christ qui appartient exclusivement au maître de ces œuvres : un Christ [illegible] éminemment triste, — un pauvre oriental désemparé et dépaysé parmi le peuple qui l'entoure. Dans l'œuvre du même maître que nous reproduisons ici, il est facile de voir que la somptuosité héraldique des rois mages est d'un accent que nous ne saurions retrouver autre part. Mais, somme toute, ce ne sont que détails et, si nous pouvons voir dans ces œuvres la promesse d'un art national plus riche et plus plein de sève que l'art allemand, le caractère général est nettement déterminé par l'influence de l'art étranger. D'ailleurs, Nuremberg continuait à fournir des artistes qui passaient à Cracovie ou même s'y fixaient à demeure et maintenaient ainsi la dite influence.

Ph. J. Golcz.

BEHEM — LES TANNEURS

Tout semble témoigner cependant que l'art polonais eût réussi à se dégager de cette influence et à créer une peinture vraiment nationale si un autre art tout puissant, au XVIe siècle, ne fut pas venu étouffer cette peinture dans son berceau même. En 1518, Sigismond, roi de Pologne, épousait Bona Sforza, fille de Jean Galéas, duc de Milan, et la reine nouvelle amena à sa suite toute une séquelle d'artistes italiens. Ces derniers ne tardèrent pas à former école et l'art polonais devint italianisant pour deux siècles. Evidemment, cette règle comporte des exceptions. Le même XVIe siècle, qui vit grandir l'influence de l'art italien, trouva en Pologne des représentants de l'art allemand, tels que Hans Durer, le frère du grand Albert, et Hans Suess von Kulmbach ; au XVIIe siècle, les rois Wasa appellent à leur cour des flamands, des élèves de Rubens qui forment des élèves polonais, Frecherus, Lexycki, Semiginowski ; le Hollandais Danckerts de Ry est peintre des rois Sigismond III et Ladislas IV au même titre que Tommaso Dellabella (1570-1650) ; le peintre de Jean III Sobieski, Fricius, est même formé à l'école française.

Mais si l'on excepte Semiginowski, qui a une certaine valeur comme peintre de portraits, les

flamandisants polonais ne présentent qu'un intérêt médiocre.

Par un hasard singulier que nous retrouverons au XVIIIe siècle avec Kucharski, l'artiste polonais le plus puissant de cette époque ne travaille pas en Pologne. Jean Ziarnko quitte Léopol pour l'Italie vers la fin du XVIe siècle, arrive en 1600 à Paris et y reste jusqu'à sa mort, dont la date n'est pas connue. Il a laissé quelques gravures du plus haut intérêt, ainsi cette magistrale assemblée de notables. La composition de la page entière est frappante par l'harmonisation de la place consacrée au texte avec la gravure elle-même et par son esprit. C'est la ligne géométrique du dessin qui gouverne cette gravure. De propos délibéré, Ziarnko a sacrifié les lois de la perspective et les joies de la lumière pour pouvoir conserver avec une netteté toute classique la pureté de la courbe douce qui encercle la composition. Et pourtant, cette page si bien composée garde l'empreinte et la saveur d'un fort réalisme que nous retrouvons également dans les autres œuvres du maître, alliée à une imagination étrange, presque japonaise.

C'est toujours l'influence italienne qui forme les artistes polonais du XVIIIe siècle. Siméon Czechowicz (1689-1775), élève de Carlo Maratta, habita longtemps Rome et obtint plusieurs fois des récompenses à l'Académie de Saint-Luc. Ensuite, il s'établit à Varsovie où il ouvrit une école de peinture. C'est un peintre religieux de manière sentimentale et déclamatoire. Ses œuvres sont correctement dessinées, d'un coloris assez agréable, et ne détonneraient point dans une salle de décadents italiens.

Théodore Konicz (Kuntze), plus jeune que Czechowicz, fit également ses études en Italie. Le comte Mycielski, dans son beau livre sur la peinture polonaise, trouve dans ses tableaux l'influence de l'école napolitaine. Dans les quelques compositions connues aujourd'hui, une tendance décorative s'allie heureusement à des effets hardis de lumière, mais le coloris laisse à désirer. Sa personnalité cependant ne se révèle que dans son portrait exposé à l'exposition rétrospective de Léopol. Il nous montre le peintre devant la colonne de Trajan et, par son esprit caustique et sa simplicité voulue, forme un contraste complet avec l'art pompeux et déclamatoire des maîtres, dont Konicz s'inspirait habituellement. Malheureusement pour nous, Konicz n'est connu aujourd'hui que par un petit nombre de toiles qui ne donnent pas toute sa mesure. Il est cependant possible qu'on en retrouve d'autres, dont on connaît le nom et les destinées jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et alors on pourra juger si les dons qu'on voit dans son portrait et dans son *Christ devant Pilate* se sont développés jusqu'à faire de cet italianisant un peintre de vraie originalité.



Coll. Comte Branicki

ELEUTER SEMIGINOWSKI

PORTRAIT DE MARIE-CASIMIRE, FEMME DE JEAN SOBIESKI

Vers la fin du siècle, François Smuglewicz (1745-1807), élève de Czechowicz, de Carlo Maratta et de Mengs, apporta en Pologne les règles froides de ce classicisme qui séduisit les Italiens après la découverte d'Herculanum.

Le XVIIIe siècle continue la tradition ancienne d'appeler en Pologne les artistes étrangers. Nous voyons passer, à la cour des rois saxons et de Stanislas-Auguste, Bernardo Bellotto, Lampi, Grassi, Pitschmann, Kraft, Mme Vigée Le Brun, pour ne citer que les plus connus, dont l'influence se fait plus ou moins sentir, et dont les œuvres ornent le cabinet du roi et des collectionneurs, fort nombreux à cette époque. Mais deux de ces étrangers-là, par le séjour prolongé qu'ils firent en Pologne et par l'étendue de leur influence, conquirent le droit de cité dans l'histoire de l'art polonais. C'est l'Italien Marcel Bacciarelli et le



Phot. L..... *Musée Czartoryski*

MARCEL BACCIARELLI

PORTRAIT DE STANISLAS-AUGUSTE

Français Jean-Pierre Norblin de La Gourdaine.

Marcello Bacciarelli naquit à Rome en 1731, il étudia sous Benefiali et Batoni, qu'il dépassa tous deux. En 1754, il fut appelé par Auguste III à Dresde, en 1761, il passa à Vienne; enfin, en 1768, Stanislas-Auguste, grand protecteur des arts, l'appela à Varsovie où Bacciarelli passa le reste de sa vie. Son œuvre se laisse diviser en deux parties : la première, la plus importante aux yeux des contemporains, est composée de grandes toiles décoratives, conçues dans l'esprit de Jean-Baptiste Tiepolo, qui ornent le palais royal et cette délicieuse « folie » de Lazienki, un pur joyau du style Louis XVI, que Stanislas-Auguste avait fait construire. Cependant, le talent de Bacciarelli n'était pas d'une envergure suffisante pour résoudre les grands problèmes de la peinture murale. Les détails de ces décorations sont bien venus. On pourrait même leur pardonner une certaine mièvrerie du dessin et leur couleur dorée assez monotone, mais ce qui le déclasse, c'est le manque du grand rythme de la composition. Tout autre est l'importance de ses portraits. Ces œuvres-là, où son talent se sentait à l'aise, sont toujours délicieuses par leur légèreté et leur grâce et quelques-unes appartiennent aux meilleurs portraits que le XVIIIe siècle ait laissés. Le roi lui-même, Stanislas-Auguste, spirituel et léger, les beautés de sa cour et les grands seigneurs qui l'entouraient, tout ce monde qui devait disparaître tragiquement, nous sourient sur ces toiles d'un charme inexprimable.

Malgré son long séjour en Pologne, malgré sa célébrité, Bacciarelli ne forma que peu d'élèves, dont un seul a laissé une trace durable. C'est Wojniakowski, né en 1772, qui brossa des portraits estimables, des scènes de genre assez réussies, mais dans lesquelles il ne se rattache plus du tout à son maître, et un grand tableau dont la valeur est surtout documentaire : *La Diète de 1792*.

Autrement profonde que celle de Bacciarelli fut l'influence de Norblin. Jean-Pierre Norblin de La Gourdaine est né en 1745, à Misy-sur-Yonne. Il étudia à l'atelier de Casanova et ses premières œuvres exécutées à Paris s'en ressentent, quoique dans certains dessins on puisse déjà retrouver l'influence de Watteau, qui déterminera définitivement un des aspects de l'œuvre de notre maître. Mais tout ce qui est important dans son œuvre, à l'exception de la série des types polonais gravés par Debucourt d'après les dessins de Norblin, après le retour de celui-ci à Paris, date de son séjour en Pologne, où il fut appelé, tout jeune homme encore, en 1774, par le prince Adam Czartoryski, et qu'il ne quittera qu'en 1804.

Nous avons dit que Watteau exerça une notable influence sur l'art de Norblin. En effet, notre maître est le dernier peintre des fêtes galantes — Lancret mourut en 1743, Pater en 1736, — et celui peut-être qui s'est le plus approché du divin maître. On le voit bien à cette reproduction d'un des panneaux qui ornèrent *La folie* de Powonzki, et qui se trouve aujourd'hui au Musée Czartoryski, à Cracovie. Les grands arbres, qui donnent un cadre merveilleux au tableau, sont peut-être sa seule originalité. Mais qu'importe que nous ayons déjà vu ces nobles seigneurs et ces belles dames devisant dans d'autres tableaux semblables si le dessin, malgré sa préciosité, sait se garder de la mignardise et si les couleurs, passées aujourd'hui, se marient discrètement. Plus belles encore que les décorations de Powonzki sont celles que Norblin donna à la Princesse Radziwill pour son Arcadie chantée par Delille. Là, le peintre se libéra de la formule de fêtes galantes et, dans le plafond, il a repris un thème cher aux maîtres du XVIIe siècle : l'aurore aux doigts de rose conduisant le char d'Apollon. Si, dans les panneaux de Powonzki, Norblin se contentait de faire de beaux tableaux

qu'on pût appliquer aux murs, dans la décoration d'Arcadie il a franchement attaqué le problème de la peinture murale et son esthétique est différente de celle des tableaux de chevalet. Il y a merveilleusement réussi. Par l'hardiesse de la composition, par la beauté du mouvement et par la pureté du dessin, cette œuvre est peut-être, avec les fresques de Tiepolo, le plus beau document de peinture murale qu'ait laissé le XVII[e] siècle.

Mais à côté de Norblin, poète de l'époque galante qui, bientôt en Pologne, comme en France, va mourir dans le sang, son œuvre grave nous révèle un Norblin différent. Ses eaux-fortes très nombreuses chantent toutes sans exception la gloire de Rembrandt. Ce serait un curieux problème de psychologie de rechercher par quelles voies Norblin a été amené à aimer et à vénérer le maître hollandais, dont l'art douloureux semble la négation même du XVIII[e] siècle. M. Batowski semble croire que ceci s'explique suffisamment par le regain de notoriété que Rembrand obtint vers le milieu du XVIII[e] siècle et qui fit surgir quelques rembrandtisants dont aucun, d'ailleurs, n'a laissé une trace profonde dans l'histoire de l'art. Quoiqu'il en soit, l'influence de Rembrandt sur Norblin fut tellement grande que, non content de rechercher les mêmes problèmes de clair-obscur, d'emprunter au maître ses sujets, Norblin alla jusqu'à l'imiter dans la stylisation et affubla les personnages de ses gravures des mêmes costumes que Rembrandt leur donnait.

Malgré cette dépendance étroite de l'œuvre de Rembrandt, l'œuvre gravé de Norblin est loin d'être négligeable. Ses noirs sont si savoureux, ses effets de clair-obscur tellements frappants, ses paysages sont si vaporeux, qu'ils le placent au premier rang parmi les graveurs. Quelques fois, il s'est amusé à poursuivre les mêmes problèmes, pinceaux en main, et ses tableaux semblent appartenir à un Hollandais qui aurait suivi les leçons du grand Van Ryn.

Mais ce n'est pas à ses fêtes galantes, ce n'est pas même à son œuvre gravé qu'on pense lorsqu'on salue en Norblin le père de la peinture polonaise contemporaine. C'est à un troisième aspect de son œuvre qu'il le doit. Arrivé dans un pays étranger dont l'aristocratie, comme toute aristocratie qui se respectait en Europe en cette fin du XVIII[e] siècle, était de culture française, où le roi correspondait avec M. de Voltaire et avait été l'enfant chéri de M[me] de Geoffrin, mais où la classe moyenne de hobereaux et le peuple avaient soigneusement gardé les coutumes et les costumes anciens, Norblin nota avec passion tous les aspects nouveaux pour lui. Et une partie de son œuvre dessinée et peinte est une chronique fidèle de la Pologne d'alors, la révélation de son paysage. Nous voyons les foires bruyantes comme des kermesses flamandes, les paysans qui s'amusent et se querellent entre eux, les gentilshommes dans leurs costumes pittoresques, les petites diètes avec leurs orateurs et leur public toujours prêt à tirer sabre au clair, en un mot toute la vie intime de la nation.

Et plus tard, lorsque sonnèrent les heures lugubres, Norblin nous dit avec simplicité comment fut acclamée la constitution du 3 mai 1791, comment se battirent les soldats de Kosciuszko, comment Kosciuszko fut fait prisonnier.

C'est une peinture familière où nous retrouvons parfois le même procédé de composition que dans les fêtes galantes (une des foires est encadrée par les mêmes arbres trop grands que nous avons déjà remarqués à la décoration de Powonski) mais qui vise surtout à transcrire fidèlement ce que le peintre a vu et où il arrive à la beauté de la même façon que les mémorialistes, les Tallement des Réaux et les Brantôme arrivent au style, par la volonté de ne dire que ce qui est nécessaire, et tout ce qui est nécessaire. Et c'est à ce Norblin-là que se rattache son élève, le premier peintre polonais du XIX[e] siècle, Antoine Orlowski.



Ph. Krueger. *Musée de Cracovie.*

MARCEL BACCIARELLI — PORTRAIT DU PEINTRE

En pendant que des étrangers travaillent en Pologne, il y a un Polonais envoyé à Paris par Stanislas-Auguste qui y reste et dont la place est immédiatement au-dessous de Latour et de Perronneau parmi les grands pastellistes. C'est Alexandre Kucharski (1741-1819). Il étudia sous Vien et sous Vanloo et Stanislas-Auguste, qui était enchanté des progrès que le médiocre Smuglewicz faisait dans la peinture d'histoire, était singulièrement mécontent de ce que son second protégé ne semblait pas avoir de goût pour la « grande peinture ». Et pourtant c'est de Kucharski qu'il avait lieu d'être fier. Les portraits que Kucharski a laissés et qui dernièrement seulement ont été identifiés par un Français, M. Fournier Sarlovèze, auteur d'un beau livre sur les peintres de Stanislas-Auguste, témoignent d'un art très subtil et singulièrement savant. Quelques-uns se rattachent au style Louis XV, dans d'autres nous sentons l'esprit classique qu'il doit sans doute à l'enseignement de Vien, mais tous sont très beaux et il y en a un qui atteint au vrai tragique par des moyens d'une sobriété et d'une simplicité étonnantes. C'est le *portrait de Marie-Antoinette à la Conciergerie*, où la reine est représentée dans une robe noire toute simple, le fichu noué autour du cou et qui dégage une émotion profonde dont, sans ce témoignage, on n'aurait jamais cru Kucharski capable. Le XIXe siècle commence dans un marasme complet de l'enseignement artistique en Pologne. A l'Université de Wilno c'est François Smuglewicz qui enseigne ce que lui-même avait appris à Rome. A Cracovie ce sont des imitateurs de Smuglewicz, Joseph Peszka et Joseph Brodowski; à Varsovie, Antoine Brodowski, élève de Gérard, et Blank, imitateur de Grassi. Il n'y a de vivace à cette époque que l'art de ceux qui ont passé par l'atelier de Norblin ou bien qui ont subi son influence.



(Phot. [illegible]) — Musée Czartoryski

J.-P. NORBLIN — LE CONCERT

S[illegible] V[illegible] un paysagiste aimable qui laissa entr'autres une série de vues de Varsovie d'un intérêt documentaire de tout premier ordre, se ressent de cette influence aussi bien que Wojniakowski que nous avons cité plus haut. Jean Rustem (1770-1835) un turc polonisé qui remplaça Smuglewicz à Wilno comme professeur de peinture, a appris de Norblin les effets de clair-obscur qui sont la partie la plus précieuse de son œuvre. Michel Plonski (1782-1812) entra dans l'atelier de Norblin en 1794. Comme son maître, il fut un rembrandtiste acharné, il passa même plusieurs années de sa courte vie à Amsterdam pour pouvoir approcher de plus près l'œuvre du génial Hollandais. Ses eaux-fortes inspirées de Rembrandt, surtout les paysages, sont d'une très grande beauté, mais comme pour Norblin, à côté d'elles, nous trouvons des dessins et des gravures où il s'est appliqué à surprendre la vie telle qu'elle était et où il fixait par un trait sobre et définitif ce qui se passait devant ses yeux.

Antoine Orlowski (1777-1832), fut également élève de Norblin et sa première œuvre importante, datée de 1797, une *Prise de Prague*, porte même les deux signatures réunies. Dans une autre *Prise de Prague* signée par Orlowski seul, nous retrouvons déjà tout ce qui nous charmera plus tard dans l'œuvre de cet artiste inégal, mais d'un talent primesautier extraordinaire. C'est une pauvre cabane envahie par la soldatesque russe : une paysanne est étendue morte par terre, un vieux paysan tombe transpercé par des baïonnettes, il y a des femmes qui se sauvent, des soldats qui pillent, tout un brouhaha tragique. Le réalisme de cette scène est presque terrifiant et c'est ce réalisme-là, quasi inconscient, d'ailleurs, que nous retrouverons dans l'œuvre entier d'Orlowski. Qu'il représente des paysages ou des types polonais, que plus tard, après avoir quitté la Pologne pour Saint-Pétersbourg, il nous montre des Russes, des Cosaques, des Tartares, partout il sera un enregistreur fidèle jusqu'à la cruauté de ce qu'il verra. Doué d'une facilité extraordinaire, d'une hardiesse de dessin faite peut-être de l'ignorance ou du mépris de ses lois, il note

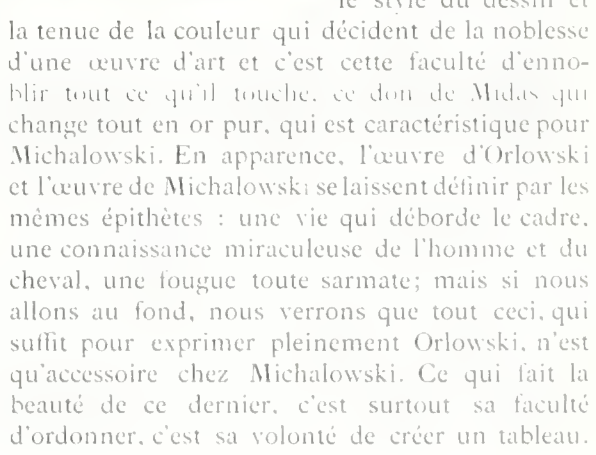
partout où il passe tout ce qui le frappe, il dessine avec des crayons, avec des plumes, avec un bout noirci de chandelle, sur du papier, sur les murs, sur les tables. En parlant, il illustre ses paroles par des dessins jetés hâtivement. Et chaque esquisse est une manière de chef-d'œuvre, surtout lorsqu'il s'agit du cheval, qu'il aime d'une passion folle et qu'il individualise aussi soigneusement qu'un portraitiste individualise son modèle. Par la force même de son réalisme, il s'occupa également de caricature, car la caricature, somme toute, est l'aboutissement nécessaire de tout art qui recherche l'expression avant autre chose. Et les caricatures d'Orlowski, parfois, sont dignes de supporter la comparaison avec celles de Daumier. Mais ne lui parlez pas d'une œuvre qui veut être mûrie. Là est l'échec de son art. Incomparable tant qu'il s'agit de saisir la vie sur le vif et sachant bien ne choisir que les détails nécessaires à la vérité, il échoue dès qu'il s'agit d'animer son œuvre d'un souffle plus large, de la soumettre à un rythme. Et c'est pour cette raison-là que cet homme aussi étrange et aussi bohème dans sa vie que dans son œuvre, un des mieux doués pour la peinture qui existèrent jamais, n'est pas arrivé à être un grand peintre. Son influence directe fut mince. Parmi ceux qui se rattachent à lui et par lui à Norblin, on peut mentionner Zabiello, Oborsky et Sokolowski. Mais leur importance est minime, et c'est quelqu'un qui ne l'approcha jamais, qui reprit la lourde tâche de personnifier l'art polonais dans la première moitié du XIXe siècle.



Ph. J. Golc; *Coll. I. Grossmann.*

ANTOINE ORLOWSKY — LES COSAQUES

Ce quelqu'un-là fut Pierre Michalowski (1801 à 1855). Fils d'une des premières familles de la Pologne, homme d'une haute valeur intellectuelle et d'une vaste science encyclopédique, il occupa les postes les plus hauts et les plus difficiles, ne peignant que pour se délasser. Et pourtant, c'est cet aristocrate, cet homme d'état, qui est la figure la plus noblement représentative de l'art polonais et un des plus beaux peintres du XIXe siècle en général. Ses premières études furent faites à Cracovie sous la direction de Stachowicz, de Joseph Brodowski et de François Lampi. Mais même ses œuvres de jeunesse ne se ressentent pas de ces influences-là. C'est plutôt à Géricault que s'apparente l'art de Michalowski et c'est avec Charlet qu'il se lie, lorsqu'en 1832 il arrive à Paris. Son séjour à Paris ne dura que trois ans, mais suffit pour lui obtenir une gloire trop oubliée aujourd'hui et même un succès de vente prodigieux. En 1835, il retourne dans le pays natal dont il ne s'échappera qu'en 1847 pour un court séjour à Paris. Travaillant à Paris, au plus fort de la bataille entre romantiques et classiques, il ne s'inféoda ni à l'une ni à l'autre de ces écoles. Ni Géricault, auquel il ressemble pourtant, ni Delacroix n'ont été ses maîtres, et il ne se courba pas sous la férule de l'école davidienne. C'est Vélasquez qu'il admirait et c'est Vélasquez peut-être qui lui a donné cette objectivité magnifique qui trouve également beau, comme sujet, le portrait d'un prince et celui d'un nain difforme. C'est Vélasquez qui lui apprit que c'est le style du dessin et la tenue de la couleur qui décident de la noblesse d'une œuvre d'art et c'est cette faculté d'ennoblir tout ce qu'il touche, ce don de Midas qui change tout en or pur, qui est caractéristique pour Michalowski. En apparence, l'œuvre d'Orlowski et l'œuvre de Michalowski se laissent définir par les mêmes épithètes : une vie qui déborde le cadre, une connaissance miraculeuse de l'homme et du cheval, une fougue toute sarmate; mais si nous allons au fond, nous verrons que tout ceci, qui suffit pour exprimer pleinement Orlowski, n'est qu'accessoire chez Michalowski. Ce qui fait la beauté de ce dernier, c'est surtout sa faculté d'ordonner, c'est sa volonté de créer un tableau.





Coll. M. Wilder.

MICHEL PLONSKI — SILHOUETTES (EAUX-FORTES)

Les tableaux d'Orlowski, ce sont des esquisses plus poussées où domine la recherche de l'expression; même les esquisses de Michalowski sont des tableaux par la force de leur rythme.

Parmi les contemporains de Michalowski, nul ne l'approche même de loin. Ce sont Adalbert Stattler, un élève attardé des classiques romains vus à travers Thorwaldsen, dont le seul mérite est d'avoir été professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Cracovie, Kokular, élève d'Antoine Brodowski et de Blank, qui continuent la tradition académique à Varsovie, et les autres professeurs de la nouvelle école de la peinture fondée en cette ville après la fermeture de l'Université en 1845, et qui dura jusqu'à 1866, Kaniewski, Hadziewicz, Jean Piwarski, Martin Zaleski et Breslauer. Kaniewski (1809-1870), élève de Pitschmann et d'Orlowski d'abord, de l'Académie de Saint-Pétersbourg ensuite, a entièrment subi cette dernière influence. Et comme c'est le froid académisme des Italiens du début du XIXe siècle qui y régnait, il laissa des œuvres banales et peu intéressantes. Hadziewicz (1806-1886), élève de Brodowski et de Blank d'abord, ensuite de l'Académie des Beaux-Arts de Paris, a peint des tableaux religieux d'une fadeur presque écœurante. Breslauer (1802-1882) qui fit ses études à Dresde, a l[illegible] d'une facture froide et lisse. Jean Piwarski (1791-1859) est ennuyeux comme peintre, mais, comme graveur, il continue la tradition de Norblin et de Plonski en notant, d'un trait spirituel, les types de Varsovie. L'œuvre de Martin Zaleski [illegible] de perspective à l'école de Varsovie, est la plus importante de toutes. Zaleski est le paysagiste de la ville de Varsovie. Il fait le portrait des rues et des monuments, comme d'autres font le portrait des personnes vivantes. Il semble se rattacher à la tradition d'Antonio Canale, mais il en diffère profondément. Il n'est pas coloriste. Il met du rouge auprès du bleu, non pas parce que cela fait une belle tache, mais parce que telle étaient les couleurs qu'il voyait dans son sujet; s'il peuple ses rues de personnages, c'est que véritablement ces personnages y ont été. Il a la probité et la conscience des vieux chroniqueurs qui n'osent ni ajouter ni élaguer, et ses tableaux, malgré la science impeccable qui préside à leur exécution, semblent l'œuvre d'un primitif. Il apporte ces mêmes qualités à ses peintures d'intérieurs, où il ne recherche pas le chatoiement des tons ni la joie des couleurs vives, mais où posément il transcrit ce qu'il a vu et il obtient même, par cette sobriété volontaire, qu'une émotion se dégage du tableau voulu objectif. L'art de Zaleski trouva un digne continuateur dans Gryglewsky (1833-1879). Comme graveur, il faut citer Antoine Oleszczynski (1794-1879), qui renferma toute l'histoire de la Pologne dans une série de gravures dépourvues d'éclat, mais honnêtes de métier.

Parmi les artistes formés à Wilno, il faut citer: Wankowicz (1799-1842), auquel nous devons un portrait très romantique d'attitude du jeune Mickiewicz; parmi ceux de Léopol, Aloysius Reychan (1808-1861) qui a laissé de nombreux portraits à l'aquarelle, dont le charme n'a pas disparu et Kielisinski (1808-1899), continuateur de la



Ph. J. Gutez. Coll. E. Natanson.

PIERRE MICHALOWSKI — LA DILIGENCE

tradition de Norblin et d'Orlowski. Janvier Suchodolski (1797-1875), un officier qui ne commença à peindre que lorsque la fin malheureuse de la guerre de 1831 eût brisé sa carrière militaire, est un imitateur assez faible d'Horace Vernet qui fut son ami.

Vers 1850, la peinture polonaise obtient un regain de vie. Non contents de l'enseignement donné à Varsovie ou à Cracovie, beaucoup de jeunes peintres sont allés à l'étranger rechercher les maîtres de leur art. Et c'est maintenant par l'influence de telle ou telle école étrangère que va se définir l'œuvre du plus grand nombre. Nous avons donc l'école munichoise, la plus nombreuse, l'école viennoise, voire l'école de Saint-Pétersbourg. Il n'y a pas d'école française, à proprement dire, probablement à cause de la multitude d'écoles qui rivalisaient en ce moment à Paris, ce qui faisait que les peintres qui y venaient n'avaient pas à subir une seule influence exclusive et tyrannique, mais pouvaient simplement s'enrichir en étudiant les œuvres du maître qui leur était le plus proche. Le premier en date des munichois fut Alexandre Lesser (1814-1884), élève de Schnorr von Karolsfeld, qui peignit des tableaux religieux et des tableaux historiques, selon la formule nazaréenne. Joseph Simmler (1823-1868), élève lui aussi de Schnorr von Karolsfeld et de Kaulbach sut mieux résister à leur influence. Ses tableaux historiques conservent à cause de leur maîtrise technique une sorte de froid intérêt encore aujourd'hui, mais il convient de placer au-dessus de ces œuvres auxquelles il devait sa gloire, ses portraits où son art limité mais probe a trouvé des sujets à sa juste mesure. Gierdziejewski (1826-1860), un romantique influencé par Moritz von Schwind est malheureusement mort trop jeune pour laisser les œuvres que ses débuts faisaient espérer. Adalbert Gerson (1831-1902), élève de l'Académie de Saint-Pétersbourg et de Léon Cogniet, tâcha également de forcer son talent et composa de grands tableaux dont le sujet était généralement puisé dans l'histoire fabuleuse de la Pologne. Mais sa défaite fut beaucoup plus lamentable que celle de Simmler, dont un tableau au moins, *Sigismond-Auguste au lit de mort de sa femme*, a gardé une certaine valeur artistique. Seuls les paysages de Gerson font pressentir que ce dernier mohican de la peinture d'histoire n'était pas dénué de sensibilité esthétique. D'ailleurs sa place dans l'histoire de l'art polonais sera surtout déterminée par sa carrière de professeur. François Tepa (1828-1889) a débuté par des aquarelles d'une technique trop précieuse s'apparentant à celle des maîtres viennois de la même époque. Mais un séjour à Paris le libéra de cette influence et ses œuvres postérieures, surtout ses portraits, sont d'une facture plus libre. François Kostrzewski (1826-1911), peintre de genre et caricaturiste d'une verve très populacière, représente à cette époque la peinture familière et jouit d'un succès que ses qualités de peintre ne sauraient nous expliquer. Henri Pilatti (1832-1894), doué d'un talent pour la peinture de genre et Léopold Löffler ferment la liste de ceux qui se fourvoyèrent dans ce qu'on appelait la « grande peinture ». Léon Kaplinski (1826-1873) et Thadée Gorecki (1825-1868) laissèrent des portraits estimés. D'autres encore de plus en plus nombreux se

consacraient à la peinture et répandaient dans le public l'amour des arts. Mais à l'exception des peintres précités, ils ne se haussèrent pas au-dessus d'une médiocrité plutôt lamentable. Heureusement pour l'art polonais, cette époque de marasme a produit deux peintres dont l'œuvre va rester. Henri Rodakowski (1823-1894) étudia cinq ans à l'atelier de Léon Cogniet et ses tableaux historiques de valeur mince s'en ressentent. Mais il peignait également des portraits qui sont parmi les plus beaux du siècle. Le portrait du général Dembinski, exposé à Paris en 1852, lui valut la première médaille, le portrait de sa mère, exposé l'année suivante, a été qualifié par Eugène Delacroix lui-même, dans son journal, de chef-d'œuvre. Dans ces portraits, tout a été subordonné à la recherche du style. Rodakowski refuse délibérément tout réalisme inutile, il refuse même les joies d'une couleur trop riche pour laisser parler dans toute sa pureté le rythme selon lequel l'œuvre a été conçue. Dans un article qu'il écrivit dans sa vieillesse nous trouvons la profession de foi suivante : « Le style ne peut être exprimé que par la forme, la couleur n'a pas de style. La couleur peut être infiniment noble, subtile, elle peut être riche et magnifique, elle peut agir fortement sur nos sentiments de façon à nous éblouir par sa magnificence, mais elle ne correspond pas à ce sentiment que donne le style ». Est-ce que ces fortes paroles n'auraient pas pu être signées par Ingres lui-même ? Et pourtant Rodakowski n'a rien d'un Ingriste et c'est Delacroix qui l'a admiré. C'est que tout en tendant au même but que le maître français, Rodakowski avait choisi une route différente. Ingres compose par le trait et remplit l'intervalle d'une couleur plate, tandis que Rodakowski cherche à obtenir le style par le groupement de masses, qu'il peint pour ainsi dire en trois dimensions. Aussi ses œuvres sont-elles plus lourdes de matérialité en quelque sorte que celles d'Ingres, mais la noblesse des deux est égale.



ARTHUR GROTTGER
LE SERMENT (DE LA SÉRIE LITUANIA)

L'œuvre très haute de Rodakowski ne devait pas trouver d'écho. C'est son contemporain et ami Jules Kossak (1824) qui, à cause du sujet de ces tableaux toujours puisé soit dans l'histoire de la Pologne, soit dans sa vie actuelle, a été sacré peintre national. En effet, ses toiles déroulent dans une chronique poétisée la vie du gentilhomme polonais. Elève de Maszkowski, Kossak obtint déjà des succès par ses tableautins avant d'avoir appris à fond son métier, car ce n'est qu'en 1853 qu'il partit en France pour apprendre la grammaire de son art. C'est l'influence d'Horace Vernet qu'il subit, ce qui est facilement expliquable. Fils et frère de soldat il était prédestiné à devenir peintre militaire et c'est Horace Vernet qui, à cette époque, était le peintre militaire le plus réputé. Cette influence se borna, d'ailleurs, à la technique de Kossak, car le même esprit qui animera les œuvresde l'artiste mûr se retrouve dans les esquisses du débutant. Il n'a pas la fougue d'Orlowski à la tradition duquel il se rattache, mais il est plus savant que lui et il sait mieux disposer ses tableaux. Il connaît et il aime le cheval du même amour qu'Orlowski, mais s'il le peut il préférera toujours peindre la bête de luxe, le cheval anglais, fin et nerveux, ou le cheval arabe fringant et puissant. Orlowski hachurait brutalement la toile de traits de pinceaux et son réalisme aboutit souvent par sa force même à la caricature. Kossak peint surtout à l'aquarelle et il préfère embellir la vérité plutôt que de la dire toute crue. Cependant si au lieu de le comparer à Orlowski qu'il n'égala pas, nous le comparons à un contemporain qui traita de sujets semblables, à Meissonier, nous verrons que l'artiste polonais est infiniment plus libre. Sa

technique n'est pas celle d'un miniaturiste, il supprime les détails inutiles et se préoccupe surtout du mouvement. C'est par le mouvement que ses œuvres sont composées, c'est l'unité du mouvement qui fait leur unité, c'est sa brisure qui en brise le rythme. C'est à cause de leur mouvement et aussi à cause de l'entente profonde de la vie polonaise que ces tableaux restent vivants. Le succès de Kossak suscita une foule de peintres qui, à son exemple, s'appliquèrent avec plus ou moins de bonheur à exploiter les mêmes sujets. Il en reste encore aujourd'hui. Celui qui avec le plus de talent continue sa tradition, c'est son propre fils, Adalbert Kossak.

Mais la gloire de tous les artistes précédents fut éclipsée par l'apparition contemporaine de deux peintres qui, aujourd'hui encore, représentent pour la majorité la plus haute incarnation de l'art polonais : Arthur Grottger et Jean Matejko.



Musée de Cracovie

JEAN MATEJKO — ALBERT Ier, DUC DE PRUSSE, PRÊTE SERMENT DE VASSAL A SIGISMOND, ROI DE POLOGNE

Grottger (1837-1867), né à Cracovie, montra dès son enfance des dispositions remarquables pour le dessin. Il étudia d'abord sous la direction de son père, un continuateur attardé du classicisme allemand, ensuite sous celle de Jules Kossak et de Maszkowski, enfin à Vienne. Ses premières œuvres se ressentent surtout de cette dernière influence et les nombreux dessins qu'il semait dans les illustrés auraient aussi bien pu être signés par n'importe lequel des petits maîtres viennois. Mais sa première œuvre importante s'évade d'un coup de cette atmosphère bourgeoise pour frapper la note tragique qui sera la dominante de tout l'art de Grottger. Ce sont les six grands cartons qu'il composa sous l'influence des événements qui se passèrent à Varsovie en 1861. L'heure était lourde et grosse d'orage. Après la défaite sanglante de 1831, le pays se préparait une fois encore à une insurrection qui ne devait éclater que deux ans plus tard. Des manifestations à Varsovie annonçaient le mouvement prochain, et ce sont ces manifestations là que Grottger évoque dans ses cartons. Sur l'un d'eux nous voyons un homme qui s'abat sous les balles moscovites, sur un autre c'est la fermeture des églises déshonorées par l'intrusion des soldats, sur un troisième, nous voyons un épisode de l'enterrement de l'archevêque Fijalkowski : le symbole de la réconciliation de toutes les forces du pays : un gentilhomme, un paysan et un juif marchant côte à côte. Désormais Grottger a trouvé sa voie. S'il dessine encore des scènes de genre et de fantaisie inspirées des maîtres viennois ou de Moritz von Schwind, ce ne seront que broutilles, car sa vraie vocation c'est d'être le chantre de la douleur nationale. Et c'est la série de cartons « Polonia » évoquant des épisodes de l'insurrection de 1861 ; et c'est la série de « Lithuania » qui s'ouvre par un aspect de forêt presque vierge où passe l'ange de la mort, et où est racontée l'histoire d'un garde-chasse, appelé la nuit par un signe mystérieux, qui s'en va combattre, quittant femme et enfant et qui ne revient à la maison que sous la forme d'un spectre. Plus tard, lorsque, atteint déjà du mal qui devait l'emporter, Grottger s'en va à Paris, il dessine encore le lugubre convoi de prisonniers partant pour la Sibérie et une grande suite de



Cl. Martin Gerlach jun.

JOSEF CHELMONSKI — VOYAGE D'HIVER

cartons intitulés *Dans la Vallée des larmes*, où sont évoquées, abstraitement cette fois, les horreurs de la guerre.

Il est tout naturel qu'un peintre qui avait su exprimer la douleur de tout un peuple a été haussé au pinacle par tous ceux qui regardaient ses œuvres à travers une buée des larmes. Mais malheureusement, cette gloire immense dont dernièrement encore deux grands livres, consacrés à notre maître par M. Boloz Antoniewicz et Antoine Potocki, ont donné une preuve éclatante, est artistiquement imméritée. Assez pauvre comme dessinateur, sauf dans quelques scènes de « Lithuania », son chef-d'œuvre, il n'atteint au tragique que par les sujets de ses cartons avec lesquels contraste désagréablement leur facture timorée. Grottger n'est pas incorrect comme dessinateur, mais son trait est mou, sa composition banale, et il n'atteint jamais la grandeur qu'exigeait la tâche qu'il s'était tracée. Cependant il avait du talent. Ses portraits et un très beau nu, *Phryné*, exécuté à Paris, en font foi. Mais ce talent qui demandait à être mûri, a été dépravé par une facilité trop grande et par l'influence funeste de l'art allemand, qui à cette heure-là était la négation même de toute conception élevée.

C'est une tâche également formidable que s'est imposée Jean Matejko (1839-1893), qui a voulu ressusciter, par ses tableaux, le passé entier de la Pologne. Féru d'archéologie, d'une volonté indomptable, il a poursuivi cette œuvre sans relâche, recréant d'après les monnaies et les médailles les visages des rois de Pologne, brossant des tableaux immenses, qui disaient sa gloire ou ses malheurs. Il est facile de critiquer Matejko et la génération d'artistes qui l'a suivie ne s'en est pas privée. Ses défauts sautent aux yeux : c'est d'abord sa myopie qui fait que le détail prime tout dans son œuvre et que la composition du tableau est souvent malaisément déchiffrable. Ensuite c'est son coloris violent où les tons se heurtent brutalement et où mainte dissonance reste sans jamais être résolue. Il ne faut donc pas s'étonner que même un critique aussi aigu que Huysmans ait pu se méprendre et déclarer, à la vue d'un tableau de Matejko, qu'il « broie en pure perte les plus chères couleurs de sa palette ». Car malgré ses défauts, l'œuvre de Matejko, faisant même abstraction de sa couleur patriotique est d'une puissance rare en ce siècle, par son originalité d'abord. En voulant faire des tableaux d'histoire ce n'est vers aucun de ses contemporains que Matejko se tourna. L'école munichoise n'existe pas pour lui, il ignore volontairement Delacroix et Delaroche, l'on ne saurait soupçonner qu'il est contemporain de Makart. Il semble plutôt un fils barbare des grands maîtres de Venise. C'est à eux qu'il a pris ce souffle puissant qui anime son œuvre et qui, même dans les tableaux les plus mal composés, fait sonner un rythme rude et saccadé qui les soutient. C'est à eux qu'il doit cet amour pour la couleur riche, exprimée du tube sur la palette et posée à même la toile, c'est à eux qu'il pense en dessinant avec la couleur. Il n'a pas la savante orchestration de ses grands ancêtres, il n'a pas leur science impeccable qui leur permettait les plus grandes hardiesses, il trébuche souvent sur des obstacles qu'ils savaient tourner élégamment, néanmoins il est de la race des grands peintres. Pour s'en convaincre on

n'a qu'à étudier le premier venu des visages créés par lui. Le point de départ est la nature. Nous savons même qui a posé pour tel ou tel personnage. Mais tout en individualisant soigneusement, en suivant de près la vérité, il sait, par une puissance d'expression extraordinaire, grandir ses modèles jusqu'à une beauté tourmentée mais plus qu'humaine. Et même dans ses portraits il ne peut s'empêcher d' « héroïser » son modèle, sans jamais tomber dans la fadeur ou dans l'exagération. Ainsi il créa un monde entier, un monde bien à lui qui, par cette grandeur surhumaine, et parce qu'il n'est pas la copie du monde réel, mais le remplace en quelque sorte, n'est pas sans certaines analogies avec le monde balzacien. La même vie qui anime les visages anime également chacun de ces mille détails que tout à l'heure nous avons jugé encombrants et sa puissance est telle qu'aujourd'hui tous les personnages historiques de la Pologne n'ont plus dans nos yeux que l'aspect que Matejko leur a donné. Mais sa conception d'art est morte avec lui, aucun des élèves qu'il essaya de former du temps qu'il dirigeait tyranniquement l'École des Beaux-Arts de Cracovie ne le suivit. Même Witold Pruszkowski qui, à l'école, semblait se préparer à recueillir le lourd héritage de Matejko, s'évada ensuite vers la forêt fantastique des légendes, et ce n'est que dans l'œuvre de Stanislas Wyspianski, totalement différente, que nous trouvons parfois un accent que Matejko n'eut pas désavoué.

Cependant, l'émigration des jeunes vers les académies étrangères continuait, Munich forma Joseph Brandt, élève de François Adam, peintre de batailles comme son maître, d'une virtuosité très grande, Pantaléon Szyndler, peintre de nus d'un joli sentiment, Ladislas Czachorski, un peintre de genre, qui, dans ses meilleurs tableaux, a une grâce fanée et une discrétion rappelant celle d'Alfred Stevens, et dans ses pires fabrique des trompe-l'œil ou des dessus de boîtes de bonbons. Saint-Pétersbourg forme Henri Siemiradzki, un académicien impeccable, se plaisant aux jeux de lumière et à la forme du nu féminin, mais froid, et Guillaume Kotarbinski, qui n'a même pas l'excuse de l'impeccabilité, etc. Les trois vrais artistes de cette époque sont les deux frères Gierymski et Joseph Chelmonski. Maximilien Gierymski (1847-1874) en partant en 1867 pour Munich, ne rêvait que de Kaulbach ; son frère cadet Alexandre, qui le suivit quelques années après, ne jurait que par Overbeck. Mais nous ne retrouvons pas l'influence de ces dieux de leur jeunesse dans leurs œuvres. Maximilien donna toute sa mesure dans sa première œuvre importante, *La Marche des Uhlans*. Tout est accordé ici sur la même note de tristesse, la marche lente des chevaux, la fatigue des hommes, la détresse du paysage. Et cette tristesse n'est pas obtenue littérairement, mais purement picturalement par l'horizontale monotone de la file des soldats tran-



Ph. J. Golcz.

MAXIMILIEN GIERYMSKI — LA MARCHE DES UHLANS



OLGA BOZNANSKA. — PORTRAITS

chant à peine sur la monotonie du paysage plat, par la pauvre verticale de deux arbres privés de leurs feuilles. La clef de l'art de Maximilien Gierymski nous est donnée par ce tableau : ce que l'artiste recherche surtout, c'est l'harmonie supérieure qui ne peut être obtenue que par la composition. Et s'il ne déforme pas la réalité, s'il la suit religieusement comme l'avait fait avant lui Michalowski, avec qui il a une grande ressemblance, c'est qu'il se sent la force nécessaire de la subordonner à sa conception. Des dessins très nombreux, des notes hâtives ou poussées jusqu'à l'état d'esquisses, toujours crayonnés d'un trait ferme, sans défaillance, nous prouvent l'importance qu'il attachait à la nature. Mais lorsqu'il s'agissait de créer un tableau il ne traitait plus la nature que comme matière brute, qu'il s'agissait d'ordonner selon une loi. Alexandre Gierymski, plus lent à se développer, pencha d'un autre côté. Dans ses paysages, comme dans ses intérieurs, c'est la lumière qu'il cherchait, tantôt se posant diffuse sur la Vistule, où les lavandières battent le linge, tantôt tachant l'intérieur d'une hutte, tantôt concentrée dans un bec de gaz éclairant la porte sombre du Louvre. Comme Maximilien il est peintre exclusivement, et son dédain pour les sujets littéraires est plus marqué encore.

Joseph Chelmonski, leur cadet, alla à Paris. Ses premières œuvres : paysages ou scènes de campagne, ont un fort goût du terroir polonais ; il peignait ce que ses yeux avaient vu, limitant son initiative à certains contrastes de lumière qui n'enlevaient pas à ses tableaux leur caractère de réalisme très simple. Plus tard encore, lorsqu'il donnera une œuvre grande : quatre chevaux lancés au plein galop et peints de face, de façon qu'ils semblent vouloir sauter hors du cadre, il gardera cette fraîcheur qui était son principal mérite. Malheureusement aujourd'hui, après avoir été proclamé en quelque sorte, officiellement, « le »



LE PONT LOUIS PHILIPPE

peintre du paysage polonais, ses qualités charmantes ont disparu et ont cédé la place à une volonté de synthétiser la douce mélancolie de ce paysage, qui n'a produit jusqu'à ce jour que des œuvres de beaucoup inférieures aux anciennes.

Ainsi que nous l'avons vu, à de rares exceptions près, l'art polonais du XIXe siècle vivait malgré tout dans une sorte de dépendance de l'art étranger. Cet état ne cessa que vers la fin du XIXe siècle et je crois bien que la date marquant le commencement de la dernière époque, c'est l'arrivée de Paris à Varsovie de deux jeunes peintres Podkowinski et Pankiewicz. Il est vrai qu'eux aussi apportaient une formule étrangère : l'impressionisme, mais cette formule, loin de déterminer leur art ne servit que de point de départ. Podkowinski n'a jamais été un impressionniste de stricte observance, il était simplement ivre de lumière. Elle ne papillotte pas dans ses œuvres, mais chante dans une gamme soutenue de couleurs claires. C'est un grand peintre et sa mort prématurée fut une énorme perte pour l'art polonais. Joseph Pankiewicz, un artiste très pur, mais très inquiet aussi, chercha longuement sa voie. Après la fanfare impressionniste, il créa des tableaux mallarméens, baignés d'un noir mystérieux, composa des portraits d'une tenue très noble, grava maint visage et maint paysage d'un burin ferme. Aujourd'hui il est arrivé au port, et ses paysages ou natures mortes sont d'un style dépouillé digne de Cézanne.

Mais ce n'est pas à Varsovie que fut livrée la grande bataille entre l'art d'hier et celui d'aujourd'hui, c'est à Cracovie, l'ancien berceau de cet art. Les novateurs se groupèrent sous l'étendard de la société « Sztuka » (L'art), qui existe encore aujourd'hui et à l'école des Beaux-Arts de Cracovie.

Jean Stanislawski, un paysagiste de grande valeur, qui de la formule impressionniste ne garda que l'amour du soleil se jouant dans ses petits paysages, sut dire simplement la douceur de notre pays. Il forma une école de paysagistes dont plusieurs se montrent dignes de leur maître. Ferdinand Ruszczyc est un paysagiste d'un tempérament plus tragique. Julien Falat est un aquarelliste très hardi, qui sait obtenir de merveilleux effets de lumière par les blancs du papier. Théodore Axentowicz est un portraitiste d'une morbidesse exquise. Les portraits d'Olga Boznanska, d'une expression très fine et d'un coloris savamment atténué, sortent d'une brume semblable à celle qui baigne les tableaux de Carrière. Jacek Malczewski peint des tableaux symboliques avec les moyens d'un élève de l'école des Beaux-Arts. Adalbert Weiss qui débuta par un franc naturalisme, cherche maintenant à conquérir le style. Les grands vitraux de Josep Mehoffer à l'église de Fribourg sont des œuvres d'une très belle intellectualité. Léon Wyczolkowski, héritier d'Orlowski par sa fougue et par sa joie de peindre, a une palette d'une richesse



STANISLAS WYSPIANSKI
CASIMIR LE GRAND (CARTON DE VITRAIL)

incomparable. Qu'il peigne des portraits, des paysages ou des fleurs, le sujet n'est jamais pour lui que prétexte à symphonies de couleurs merveilleusement ordonnées.

Mais le plus génial de ce groupe fut certainement Stanislas Wyspianski, qui mourut en 1910. Son art a subi l'influence de l'art japonais, peut-être aussi celle de Gauguin, mais ces influences ne se traduisent que par les détails d'arrangement. Dessinateur surtout, il se préoccupe de l'arabesque de la forme qui d'abord tourmentée et inquiète comme dans ses premiers portraits d'enfant et dans les trois grands cartons de vitraux, s'épure continuellement pour arriver dans ses derniers dessins et paysages à une synthèse puissante et simple comme l'antique. Il était très coloriste, sensuel même, et la floraison des murs d'une église de Cracovie qu'il décora en fait foi. Mais toujours il subordonna la couleur et la joie même de l'impression directe au souci du style et son œuvre est certainement une des plus nobles et des plus belles du siècle entier.

A côté des artistes cités plus haut il y a en ce moment en Pologne beaucoup d'autres qui s'inspirent de formules anciennes. Quelques-uns d'entre eux, tel le portraitiste Stanislas Lentz, sont très estimables. Il y a également, surtout à Paris, des jeunes qui donnent les plus grandes espérances. Mais l'étude de leur œuvre dépasserait les bornes de cet article.



THEODOR AXENTOWICZ
PORTRAIT (PASTEL)

Pour finir, je voudrais bien tâcher de donner un sens à cette nomenclature d'artistes, essayer de retrouver le lien qui les unit, tenter de définir en quoi consiste le caractère national de l'art polonais. Je conçois très bien qu'en l'état actuel, vu que nous savons très peu de la peinture ancienne, une telle généralisation peut sembler hâtive, mais néanmoins je me hasarderai à la faire.

Ce qui, à mon sens, est caractéristique dans l'art polonais, c'est une certaine virginité d'impression, une naïveté de l'œil qui lui permet de voir le monde environnant tel qu'il existe et non pas déformé par le prisme d'une doctrine. C'est pour cela que la seule influence étrangère viable fut celle de Norblin. En arrivant dans un pays où tout le frappait par sa nouveauté, l'artiste français n'avait pas trouvé dans l'œuvre de ses maîtres une formule toute prête pour exprimer ce qu'il voyait. Amoureux de la vie comme il l'était, il avait donc délibérément, dans cette partie de son œuvre qui raconte la vie polonaise et qui, presque seule, influença ses continuateurs, renoncé à toute stylisation et s'était contenté de transcrire fidèlement ce qu'il voyait. A son exemple, Orlowski et même Michalowski ne puisent leurs sujets que dans la vie qui les entoure. Kossak fera, bien plus tard, la même chose. Et il est à remarquer que, même les artistes qui ont subi l'influence d'un académisme quelconque, en oublient les règles dès qu'il s'agit de peindre ce qui les entoure. C'est pour cela que les Simmler, aussi bien que les Piwarski, se révèlent infiniment supérieurs dans leurs œuvres familières que dans les œuvres voulues importantes. Remontant plus haut, nous retrouvons le même fait chez Konicz qui, dès qu'il a un thème imprévu, se révèle comme un artiste personnel. Et n'est-ce pas typique que les chefs-d'œuvre de l'art ancien soient précisément ces miniatures où Béhem a portraituré les représentants des corps de métier?

Je crois également que ceci est explicable. Un pays qui n'a pas eu sur son sol les vestiges de l'art grec et de l'art romain, qui est entré relativement tard dans l'orbe de l'art européen, qui n'a pas eu de tradition d'enseignement artistique, ni de musées devait donner des artistes pour qui la seule source importante de leur art était le monde visible.

Et c'est parce que cette qualité essentielle est commune à des artistes aussi divers qu'Orlowski et Stanislawski, Gierymski et Wyspianski, Matejko et Michalowski, qu'on peut parler d'une école polonaise de peinture au XIXe siècle.

CZESLAW POZNANSKI.



Ph. Capitanio (Brescia)

RAPHAËL – UN ANGE DE DROITE DE SON TABLEAU D'AUTEL

(ÉTAT DE LA PEINTURE AVANT LAVAGE)

Découverte d'une peinture de Raphaël

En 1908, un savant italien, le professeur Magherini Graziani, publiait un document des plus importants touchant les premières œuvres de Raphaël. C'était un contrat daté du 15 décembre 1500 par lequel le très jeune artiste (il n'avait alors que dix-sept ans) s'engageait à peindre, en collaboration avec un certain Evangelista di Pian di Meleto, un élève de son père selon toute probabilité, un grand tableau d'autel pour l'église des Augustins de Città di Castello. Ce tableau qui, d'après la date du document susdit, était presque certainement la première des quatre œuvres que Raphaël exécuta dans cette ville entre 1500 et 1505, fut détruit à la fin du XVIIIe siècle, ainsi qu'on le verra plus loin. Les descriptions qui en furent faites et la copie qui existe encore nous en font connaître le sujet. Il représentait le *Couronnement de Saint Nicolas de Tolentino*. On y voyait, dans la partie supérieure, le Père Eternel, au milieu d'une gloire d'anges et de chérubins, entre la Vierge et Saint Augustin, tous les trois présentant des couronnes ; au centre, sous une grande arche et devant un fond de paysage, le Saint, debout, tenant de la main gauche un livre ouvert et de la droite un crucifix, foulait aux pieds le démon abattu ; celui-ci avait la figure humaine, une queue et des ailes de chauve-souris. Aux côtés de Saint Nicolas, trois anges assistaient à la scène, deux à sa gauche et un à sa droite.

Nous savons que le tableau resta dans l'église des Augustins jusqu'au terrible tremblement de terre qui détruisit celle-ci en 1789. On le retrouva parmi les ruines, en fâcheux état ; le pape Pie VI l'acheta tel quel et le fit transporter au Vatican. C'est là qu'en 1791, un peintre du nom de Costantini en fit une copie qui se trouve aujourd'hui au Musée de Città di Castello et qu'il resta jusqu'en 1798. A cette époque, les troupes françaises commandées par Berthier entrèrent à Rome ; les appartements du Pape furent mis au pillage.

Depuis lors, on ne trouve plus nulle part trace, souvenir ou même mention de l'œuvre de Raphaël, jusqu'au jour très récent où un savant allemand, M. Oskar Fishel, a repris la question pour la traiter à fond et l'épuiser. En s'aidant des quelques données historiques ci-dessus résumées, de la copie de Costantini et des dessins que Raphaël exécuta pour son tableau, dessins dont le plus important est au musée de Lille, il est arrivé à cette conclusion : des fragments de l'œuvre précieuse existent encore en Italie, à savoir la figure du *Père Eternel* qui est au Musée de Naples où on l'attribue à l'école du Pérugin et une petite figure de jeune homme (peut-être d'ange) en demi-buste, exposée au Musée Municipal de Brescia et pour laquelle certains ont proposé le nom de Timoteo della Vite, d'autres celui de Cesare da Sesto, d'autres enfin, mais bien timidement, celui de Raphaël.

Pour reconnaître le Père Éternel de l'église des Augustins dans le Père Éternel de Naples, il nous suffit de constater l'absolue concordance qui existe entre cette dernière figure et celles tant du dessin de Lille que des descriptions anciennes du tableau, et, en même temps, de nous souvenir que le fragment, dérobé dans la propre chambre du Pape, fut transporté, pendant un soulèvement de la soldatesque française, à St-Louis-des-Français d'où il passa, en 1801, dans une des Galeries des Bourbon.

Quant au fragment de Brescia, nous ne savons absolument rien de son histoire, mais nous avons mieux, car nous pouvons aujourd'hui l'identifier de façon cert[illegible] M. Oskar Fishel. Voici comment.

Un jour que le savant allemand se livrait à des comparaisons entre cette figure et la copie de Città di Castello, il eut une intuition soudaine ; elle se changea rapidement en une certitude qui s'imposa à son esprit ; cette tête de jeune homme était un fragment de l'œuvre originale dont il avait sous les yeux la copie ; bien plus, c'était celle de l'ange qui se tenait debout à droite entre le Saint et l'autre ange. Aucune donnée historique, il est vrai, ne venait étayer l'affirmation de M. Fishel, mais celui-ci apportait à l'appui de sa thèse quelque chose de bien plus précieux ; il offrait en effet de prouver par le tableautin de Brescia lui-même, c'est-à-dire de la façon la plus absolue, que celui-ci n'était qu'un fragment du tableau d'autel de Città di Castello. Il suffirait, disait-il, d'enlever l'épaisse couche de couleur brune qui servait de fond à la figure pour voir apparaître, le profil de l'ange et l'angle du livre de St Nicolas, qui avaient sans aucun doute été jadis recouverts de peinture afin de libérer la figure de ces éléments qui n'avaient plus rien de commun avec elle et empêchaient de faire du fragment un petit tableau. M. Fishel allait encore plus loin ; il prétendait apercevoir à droite l'ombre du profil de l'ange et à gauche celle du livre...

L'expérience était facile et pouvait être tentée ; il y eût cependant une certaine hésitation, très légitime en somme puisqu'il s'agissait de porter la main sur une peinture que l'on supposait être l'œuvre du divin artiste, bien que ce ne dût être que sur le fond seulement.

Cette hésitation fut levée, il y a quelques semaines, au cours d'une visite en Lombardie du Directeur général des Beaux-Arts, M. Corrado Ricci. Et ce fut au professeur Luigi Cavenaghi, le fameux restaurateur de tableaux italien qui naguère consolida la couleur de la *Cène* de Léonard qui s'effritait, que l'on confia la mission d'effectuer la délicate opération.

Autour de celui-ci, le cœur tout trépidant d'espoir à l'idée qu'ils allaient peut-être assister à la résurrection d'une image à laquelle le pinceau de Raphaël avait donné la vie, se tenaient le Directeur général des Beaux-Arts, le Maire de Brescia, le conservateur du Musée Municipal et le signataire de ces lignes.

Le professeur Cavenaghi, à l'aide d'un des dissolvants habituels, commença à enlever la couleur du fond, à droite ; le profil de l'ange n'apparut point à l'endroit où l'avait signalé le savant allemand. A sa place, se montra une belle aile verte qui, partant de l'épaule, allait rejoindre l'angle supérieur du tableau à droite, ce qui prouvait, bien en attendant, qu'on se trouvait en



Ph. Capitanio (Brescia).

RAPHAËL. — UN ANGE DE DROITE DE SON TABLEAU D'AUTEL

(ÉTAT DE LA PEINTURE APRÈS LAVAGE)

face d'un ange, comme le supposait M. Fishel, mais que ce fut là l'ange du tableau de Città di Castello, rien ne permettait encore de l'affirmer d'une façon formelle. C'était la partie gauche du tableau qui nous réservait la surprise.

Le professeur Cavenaghi, lentement, continuait son travail ; bientôt, apparût à gauche, derrière les boucles blondes de la figure, une autre aile, d'un vert brun dans la partie inférieure qui se trouvait dans l'ombre, d'un vert très clair dans la partie supérieure qui était largement éclairée ; ensuite nous vîmes se préciser une ligne rouge, verticale et fine ; puis se montra, parallèle à cette ligne, une bande plus large et de couleur orangée, et enfin, tout près de celle-ci, une surface blanche et à angles droits. Nous avions, indiscutablement, sous les yeux le livre de Saint Nicolas avec le bord de sa reliure rouge, sa gouttière jaune et la blancheur de la page ouverte. Elles n'étaient donc pas un effet du hasard, les concordances de costume, de dessin et de couleur remarquées entre le tableautin et la copie de Costantini. La belle petite figure de Brescia était, sans aucun doute, un fragment du tableau de Raphaël.

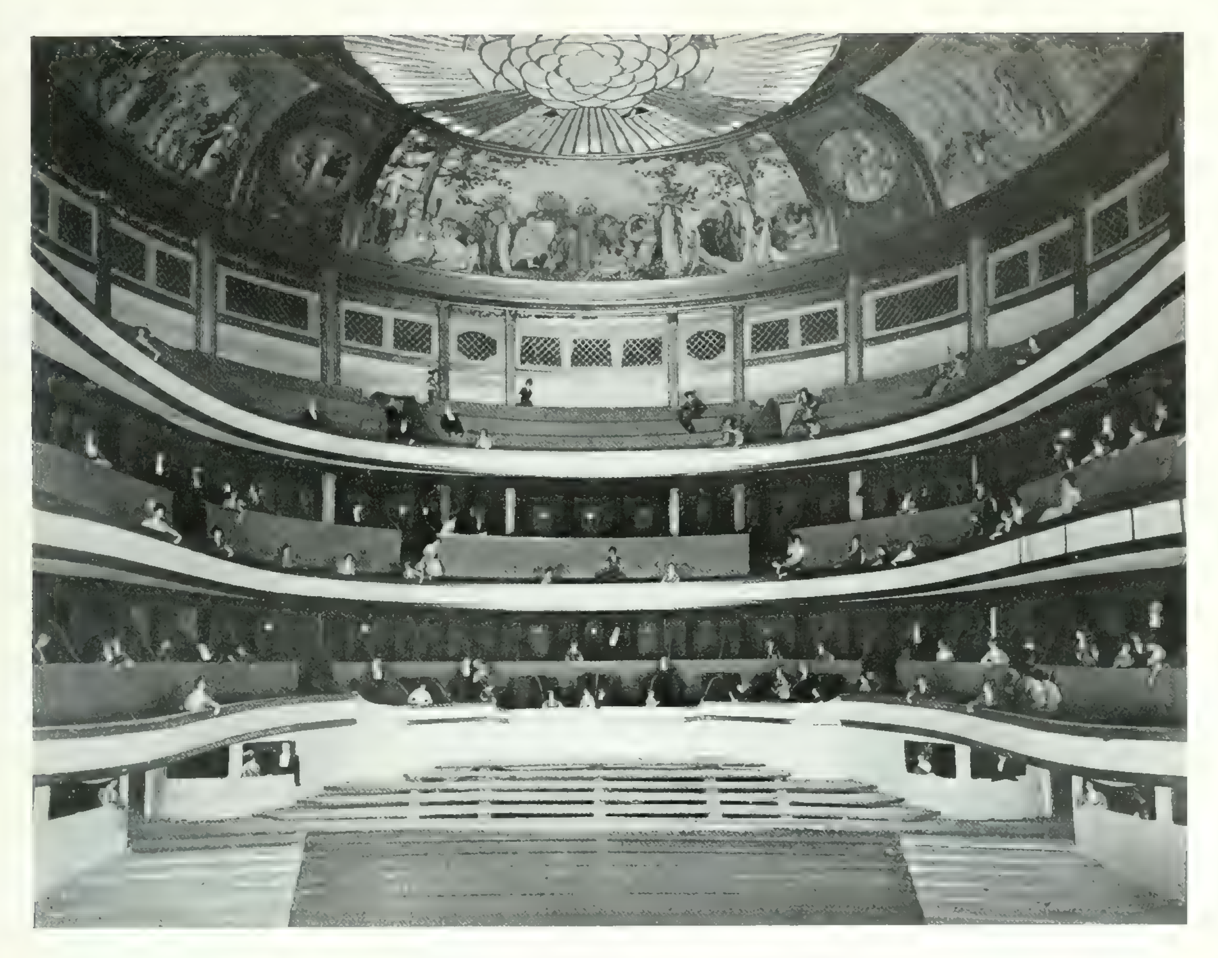
Et maintenant l'œuvre délicieuse va être remise entre les mains du professeur Cavenaghi qui nettoiera complètement le fond pour découvrir toutes les parties qui sont encore cachées et qui, avec celles dont nous venons de parler, constitueront les titres d'authenticité du tableau ; il le purifiera aussi de quelques vieilles restaurations, bref il en assurera la bonne conservation pour l'avenir, avec autant de soins respectueux qu'un prêtre s'occupant d'une relique sacrée. Puis, la belle peinture reprendra sa place au Musée Municipal de Brescia qui est actuellement en état de réorganisation, auprès de l'œuvre magnifique et fameuse de Raphaël, honneur suprême de cette pinacothèque, le très pur *Rédempteur Bénissant* qui se rattache également aux premières années du maître d'Urbin.

Quant à nous, soyons heureux ! Félicitons-nous de ce qu'une fois de plus la critique moderne a pu, grâce à ses sûres méthodes de recherche directe, arracher un des voiles sous lesquels la vérité se cache aux yeux des hommes. Soyons heureux et souhaitons que d'autres fragments viennent à être découverts dans les collections publiques ou privées ! Espérons que n'est pas irrémissiblement perdu tout le reste du beau tableau qui triompha jadis sur l'autel de l'église des Augustins à Città di Castello !

Il fut apporté au Vatican en morceaux et toute trace en est disparue depuis l'occupation de Rome par les troupes françaises en 1798. Nous n'aurons donc pas à nous étonner si c'est de France que nous arrive un jour l'heureuse nouvelle.

ETTORE MODIGLIANI
Directeur du Musée de Brera.

(Traduit de l'italien par KARL BOES.)



LA SALLE DU THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

UN THÉATRE MODERNE

LE THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Paris qui compte depuis si longtemps tant de théâtres de toutes les dimensions, de tous les genres et de tous les styles et qui, cependant, est loin de pouvoir être considéré, à ce point de vue, comme une des capitales les plus favorisées, Paris ne possédait pas encore de salle de spectacle de caractère franchement moderne, conçue et exécutée selon les possibilités techniques d'aujourd'hui, à l'aide de matériaux nouveaux, conformément aux besoins, aux conditions, aux exigences, à l'idéal de l'art théâtral de l'heure présente. L'Académie Nationale de Musique, œuvre de magnifique allure, débordante de qualités presque géniales et qui reste, malgré ses défauts, une des créations architecturales les plus grandioses de notre vieille Europe au XIXe siècle, a été inaugurée en 1875 et, quant à l'Opéra-Comique, mieux vaut, à tous les égard, n'en point parler. Cette lacune est enfin comblée; grâce à l'initiative toujours intelligente et audacieuse de M. Gabriel Astruc, grâce à la compétence et au goût si sûr de M. Gabriel Thomas, grâce à l'ingéniosité et au talent de M. A.-G. Perret qui en est l'architecte et le constructeur, le théâtre des Champs-Élysées existe : Paris n'a

plus rien à envier à Moscou, à Munich, à Londres, à Berlin.

∴

Entièrement bâti en ciment armé et couvrant une superficie de plus de trois mille mètres, il dresse sur l'Avenue Montaigne, tout près de la place de l'Alma, sa façade monumentale, véritable palais qui enferme outre un vaste théâtre de musique, de deux mille places, un théâtre de comédie et une salle d'exposition.

La conception architectonique en est aussi simple et aussi logique qu'elle est neuve et hardie; elle repose uniquement sur la satisfaction des nécessités constructives des matériaux employés. L'ossature de la salle, par exemple, étant constituée par deux grands cadres en béton armé, espacés de dix-sept mètres et formés chacun de deux pylones de quatre poteaux qui reçoivent à leur partie supérieure, soit à vingt-cinq mètres du sol, un pont dont les arcs en béton n'ont pas moins de vingt-huit mètres de portée et auxquelles sont suspendus la coupole et le grand bouclier de fer et de verre qui en ajoure le centre et par quoi s'éclaire la salle; c'est de cette ossature principale qu'est issu l'ordre général de l'édifice, lequel vient s'affirmer jusque sur la façade où l'on distingue fort bien, à travers le revêtement de marbre qui les enveloppe, les grands pylones et les pans de béton armé, de même que, là-haut, c'est dans les métopes de cette ossature que se loge la frise sculpturale qui donne à l'ensemble son ample caractère de lumineuse sobriété et de grave lyrisme.

COUPOLE DE LA SALLE

Entrons maintenant dans le vaste vestibule ; la même simplicité rationnelle y règne. Les poteaux de béton armé forment colonnade, tout unis, bellement élancés et sveltes, malgré le promenoir qui les coupe à mi-hauteur et où l'on accède par un double escalier. Nulle part, aucun ornement ; le plafond est formé par des hourdis nervurés à caissons disposés de façon à créer une décoration par le gros œuvre lui-même, principe dont la stricte application à toutes les parties de l'énorme édifice, ne constitue pas une des moindres qualités dont y fasse



K.-X. ROUSSEL — ESQUISSE DU RIDEAU DE " LA COMÉDIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES "

preuve l'architecte. Partout, d'ailleurs, dans les couloirs, les escaliers, le promenoir en galerie du grand vestibule, règne la même simplicité : les murs sont recouverts de stuc, le sol est recouvert de marbre sur quoi courent des tapis. Un seul motif ornemental y a été adopté que l'on retrouve dès qu'une ornementation s'impose : la palme. C'est elle qui agrémente les rampes de fer forgé des escaliers, forme l'espèce de large voussure dorée qui rejoint le plafond de verre de la grande salle aux peintures de Maurice Denis, les encadre également là où la voûte s'appuie sur les huit colonnes — deux pour chaque pylone — d'où elle jaillit, remplit les vides formés au dessus de la scène, par la ligne droite de l'orgue tangente à l'arc de la coupole, et nous la retrouverons encore décorant le plafond de la salle de comédie.

Pénétrons enfin dans le vaste vaisseau où nous entendrons bientôt la *Pénélope* de Gabriel Fauré et *Parsifal*, et où nous reverrons bientôt danser Nijinski et Karsavina. L'impression d'ensemble est véritablement neuve et belle, d'extrême élégance, de grand luxe et, en même temps, de très artistique simplicité. Ce qui frappe avant tout, c'est l'absence absolue de toute surcharge, de toute inutilité décorative. Vu en tournant le dos à la scène, l'élancement dans le vide des trois balcons qui débordent en porte-à-faux à l'extérieur des poteaux des pylones d'où ils sont projetés dans le vide sans le secours d'aucun point d'appui en avant, produit une sensation d'audace et de légèreté que ne donne



Ph. F. Druet

BOURDELLE — LA COMÉDIE (SCULPTURE)

aucune autre salle de spectacle. Sur le fond de damas amarante des loges, sur le velours d'une tonalité analogue des sièges, les gardes-fous des balcons en marbre serti d'or, se découpent en lignes étonnamment harmonieuses. De bas en haut, l'œil n'est arrêté par rien, le regard s'élève vers la coupole où a été fort ingénieusement concentré tout l'effet décoratif de la salle.

Mais tournons maintenant le dos à la salle et regardons la scène. Les loges d'avant-scène ont été supprimées et remplacées par un large proscenium dont les parois sont entièrement revêtues de marbre gris poli et dans le haut duquel sont placées les orgues qui occupent aussi le dessus du cadre de la scène, entre deux bas-reliefs dorés de Maurice Denis, représentant *la Danse* et *le Chant*. L'effet est des plus imprévus et des plus originaux, et l'idée d'avoir fait participer les grandes orgues à la décoration du cadre de scène parfaitement ingénieuse et logique. Là encore le principe de sobriété ornementale adopté par les constructeurs, donne les résultats attendus ; où doit se concentrer, dans un théâtre, tout l'intérêt et toute l'attention du spectateur ? Sur la scène elle-même ; il est



Ph. F. Druet

MAURICE DENIS — LA DANSE (SCULPTURE)



Ph. E. Druet

MAURICE DENIS — LA MUSIQUE (SCULPTURE)

donc, non seulement inutile, mais nuisible de surcharger de motifs ornementaux les parties de l'édifice qui en sont le plus directement rapprochées. Quand le premier rideau, de toile d'argent, puis le second, de velours d'or, se sera relevé, derrière le manteau d'arlequin en dentelle de filet d'or qu'a imaginé et exécuté avec son large sens décoratif, M. Paul Mezzara, quand la scène sera ouverte, rien ne pourra ici détourner du spectacle les regards du public ; grâce au proscenium, à la suppression des loges d'avant-scènes et à la façon dont l'architecte à disposé l'aboutissement des balcons, de manière qu'ils échappent au rayon visuel, il faudra le vouloir pour voir autre chose que ce qu'en vérité il importe le plus de voir quand on est dans une salle de spectacle et que le temps de l'entr'acte est passé. Durant l'entr'acte, au contraire, la suppression des loges d'avant-scène présentait l'inconvénient de supprimer un spectacle animé toujours captivant et risquait de créer autour de la scène une zone neutre et froide ; à l'étage des fauteuils et à chaque étage de balcon, se trouvent



Ph. E. Druet

BOURDELLE — LA TRAGÉDIE (SCULPTURE)



Ph. E. Druet

MAURICE DENIS — L'ORGUE (PETIT PANNEAU DE LA FRISE)

dont places de [illegible] couloirs, tournant presque le dos à la [illegible], ce qui fait que pendant les entr'actes une élégante animation ne manquera de régner sur ce point.

Ayant ainsi pris possession de la salle, levons la tête et contemplons les décorations où M. Maurice Denis a répandu – sur les parois de la coupole, formant comme une large frise en voussure autour de la gloire de nuages et de rayons de verre et de fer doré qui en occupe le centre et d'où la lumière se répand à profusion — les trésors de sa fraîche et harmonieuse imagination.



Ph. E. Druet.

MAURICE DENIS — L'ORCHESTRE (PETIT PANNEAU DE LA FRISE)

Cette large frise est divisée, conformément aux nécessités architecturales, en quatre grands panneaux et en quatre petits, ces derniers correspondant à la section du mur d'enceinte de la salle comprise entre les poteaux des pylones, et formant par la façon toute particulière dont ils sont traités ce sont des médaillons en camaïeu posés sur un champ ornemental de feuilles et d'oiseaux — comme une sorte de repos entre les premiers.

Au dessus de la scène, un grand panneau, avec l'inscription suivante : « *Aux rythmes dionysiaques unissant la parole d'Orphée. Apollon ordonne les*



Ph. J. Druet.

MAURICE DENIS — LES SYMPHONIES
(GRAND PANNEAU DE LA FRISE)

jeux des Grâces et des Muses. » Et c'est, dans un paysage de ciel et de mer azurés au centre duquel s'élève parmi des pins et des cyprès, un temple de marbre, la danse des trois Grâces unies tenant des guirlandes de roses et la venue vers le Dieu solaire qui du haut des marches guide les rythmes et les ordonne, à droite d'Orphée qu'accompagne Eurydice et que suivent, domptées, les bêtes féroces, à gauche de Bacchus menant son chœur d'œgypans et de bacchantes ivres de joie.

A gauche, en regardant la scène, et séparé de ce grand panneau, par un petit panneau où le peintre a représenté l'*Orchestre*, voici maintenant la *Symphonie*. Dans la forêt occidentale, s'avance le char de triomphe de Bach traîné par des enfants et encadré par une théorie de jeunes filles, tandis que plus loin, Beethoven, nu, conduit la bacchanale des neuf Sœurs qui sont aussi les neuf symphonies.

A droite, en regardant la scène, c'est-à-dire du côté d'Orphée, un petit panneau représente le *Chœur* signifiant le développement de la voix expressive et religieuse d'Orphée, qui nous conduit à l'*Opéra*. Sous une colonnade de Versailles, nous retrouvons les héros principaux de l'opéra classique, de Monteverde à Weber, représentés par Renaud et Armide, Orphée et Eurydice, Don Juan et Zerline, Paména et Papagéno, Max et Agathe, Carmen et Faust.

Encore un camaïeu, *la Sonate* et dans le quatrième et dernier grand panneau — qu'encadre, le séparant de la *Symphonie*, un autre camaïeu, l'*Orgue* — voici la *Musique moderne*, le Drame Lyrique, la Symphonie à programme. Face à l'Apollon des origines qui couronne la scène, Parsifal, entouré des héros wagnériens, élève dans un ciel d'apothéose le vase du Graal, cependant qu'à gauche, on reconnaît les héros et les héroïnes de Berlioz et des romantiques, et à droite ceux et celles de Franck, de Saint-Saens, de Charpentier, de Dukas, de Massenet, de Debussy.

Il me faudrait plus de place que je n'en ai pour dire la haute valeur, les exceptionnels mérites de cette belle œuvre où les dons de composition, les facultés d'invention, les qualités de charme, de grâce, la fraîcheur de sentiment, la richesse de coloris, la rare science des symboles, tout ce qui constitue en un mot la personnalité de M. Maurice Denis se fait jour, s'exprime avec le plus rare



MAURICE DENIS — LE DRAME LYRIQUE
(GRAND PANNEAU DE LA FRISE)

bonheur, pour en faire une des créations les plus remarquables de la peinture décorative française. Peut-être pourrait-on reprocher aux grands panneaux, exception faite pour celui qui surmonte la scène, d'être un peu touffus, un peu encombrés de personnages ; mais ce reproche, ce n'est pas à M. Maurice Denis qu'on serait en droit de l'adresser, mais bien plutôt au programme qui lui



Ph. E. Druet

MAURICE DENIS — LA DANSE (PARTIE CENTRALE) (GRAND PANNEAU DE LA FRISE)

était imposé par la destination de la salle qu'il avait à décorer. Tandis, en effet, qu'Orphée et Dyonisos suffisaient, historiquement, si j'ose dire, à figurer ici le rôle d'Apollon, il était impossible à M. Maurice Denis de représenter l'Opéra ou le Drame Lyrique par deux ou trois figures ; force lui était donc de faire comme il a fait. Admirons-le de s'en être tiré avec autant d'aisance et de grâce, d'avoir si heureusement réussi à caractériser tous les personnages, d'avoir si ingénieusement diversifié les types, les attitudes, les gestes, d'avoir fait circuler autour de toutes ces figures disparates une atmosphère aussi harmonieuse de rêve et de poésie, d'avoir enfin créé un si riche, si chantant, si radieux décor d'irréalité avec tant de réalités.

Ne quittons pas le Théâtre des Champs-Elysées pour la Comédie des Champs-Elysées dont la direction est confiée à M. Léon Poirier, sans mentionner l'exquisse décoration que Mlle Marval a composée pour le Foyer de la Danse en s'inspirant de l'histoire de *Daphnis et Chloé* et les charmants panneaux dont M. Lebasque a orné le Salon des Dames. La petite Salle de la Comédie des Champs-Elysées est aussi charmante qu'est somptueuse la grande Salle du Théâtre Lyrique. Le rideau de M. K.-X Roussel est véritablement la plus délicieuse évocation des grâces de la vie antique qui soit sortie du rêve de cet artiste en qui revit un peu de l'âme héllénique unie à une sensibilité toute française d'une séduction incomparable.

Exécutée dans des tonalités très chaudes, des jaunes, des roses, des bleus et des verts chantants, harmonisés avec un art suprême, cette cloison mobile entre le spectateur et le spectacle qui l'attend crée dans la mignonne salle si délicatement éclairée par sa coupole lumineuse d'un effet si nouveau, une atmosphère enchantée. Enfin sur les murs du foyer de la Comédie des Champs-Elysées M. Vuillard a peint avec sa finesse et son sens habituel des sous-entendus une série de panneaux d'après des sujets appropriés, parmi lesquels son interprétation du *Malade imaginaire* ravira tous les raffinés.

* * *

Qu'il va me rester à présent peu de place pour parler comme je voudrais et comme je devrais le faire de la belle part qui revient à M. Bourdelle dans la magnifique réalisation d'art qu'est le Théâtre des Champs-Elysées !

Et d'abord, sans quitter l'intérieur de l'édifice, admirons avec quelle puissance d'inspiration il a figuré au pourtour du vaste vestibule-foyer les grands thèmes permanents qui ont fécondé depuis qu'il y a des hommes, et féconderont tant qu'il y aura des hommes, le génie des poètes et des artistes, en un mot de tous les créateurs de beauté. Voici le Poète et le Cheval, le Dernier Centaure, la Pythonisse, le Mythe de Psyché, le Rapt de Ganymède, Léda et le Cygne, l'Assomption de Psyché, Ève et l'Homme, etc., puis le long de la frise de 65 mètres qui se déroule au-dessus des portes des loges, dans le couloir du premier étage, tous les drames du monde depuis les temps fabuleux : la Geste de Pallas, la Défaite des Nuées, le Combat des Hommes et des Centaures, le Réveil de l'âme animale à l'art de la Musique, la Geste d'Orphée, plus de cinquante compositions d'une richesse puissamment suggestive et d'une grandeur incomparable.

Ce n'est pas tout : aux deux piliers qui marquent dans ce vestibule, le départ des deux escaliers, Bourdelle a sculpté deux bas-reliefs symbolysant l'Ame héroïque et l'Ame passionnée, c'est-à-dire, les deux forces éternelles de la Vie et de l'Art, celles qui ont créé la Patrie et la Beauté.

Enfin, c'est à Bourdelle qu'est échue la tâche de décorer la façade de l'édifice : occasion unique qui s'offrait à lui de mettre en pratique sur un plan plus étendu sa conception de la sculpture monumentale. Je vois peu d'artistes capables de réaliser l'œuvre qu'il a réalisée là. Dans les cinq bas-reliefs qui surmontent les portes des deux corps flanquant la masse centrale du bâtiment, trois à droite, deux à gauche, et où il a représenté la *Sculpture et l'Architecture*, la *Musique antique et la Musique actuelle*, la *Tragédie*, la *Comédie antique et la Comédie actuelle*, la *Danse*, comme dans le grand motif en trois parties qui couronne la façade et où il a représenté *Apollon et sa méditation*, sa pensée visible, incarnée dans les Muses, l'art de Bourdelle s'affirme de plus en plus soucieux de réalisations plastiques vigoureuses et puissantes ; un souffle de lyrisme, c'est-à-dire d'ardente synthèse, d'exaltation passionnée l'inspire ; la reproduction de la vérité stricte ne l'intéresse plus ; ce qu'il veut, c'est vivifier d'une vie nouvelle, d'un sang riche la statuaire et il remonte aux origines de l'art grec, à ce moment où le sculpteur de pierre ne se soucie pas encore de ce qui sera le « bel canto » du siècle de Périclès, mais anime le marbre d'une volonté de simplification, d'une chaleur jeune et vierge, d'une santé et d'une énergie que seul notre moyen-âge français connaîtra quelque dix-huit siècles plus tard par un miracle éblouissant.

Comment ne pas féliciter M. Gabriel Astruc et M. Gabriel Tomas d'avoir apporté à des artistes comme Maurice Denis et Bourdelle une telle occasion de faire définitivement leurs preuves !

GABRIEL MOUREY.



FAÇADE DU THÉATRE.

E. DINET



Étude de jeune femme arabe (Peinture)



FERDINAND Ier, TZAR DES BULGARES, EN COSTUME NATIONAL ANCIEN

UN PEINTRE BULGARE

JEAN MRKVITCHKA

PARMI les peintres bulgares, Jean Mrkvitchka occupe incontestablement la première place. Il est, d'ailleurs, considéré en Bulgarie comme le premier peintre national. Et de juste; aucun des peintres n'a reproduit la Bulgarie contemporaine ainsi que le passé du pays d'une manière si complète et si variée que l'a fait Jean Mrkvitchka ; aucun n'a su rendre d'une manière si juste et si fine les traits caractéristiques du peuple bulgare, ses mœurs, ses types variés et ses costumes originaux et pittoresques.

TZIGANE (ÉTUDE)

En regardant les tableaux de Jean Mrkvitchka, on croirait à peine qu'ils ont été brossés par un peintre né et grandi hors de la Bulgarie.

Jean Mrkvitchka est tchèque de naissance. Il vint en Bulgarie, il y a 32 ans, dès qu'il eût terminé ses études à l'École des Beaux-Arts de Prague et à l'École des Beaux-Arts de Munich. Il s'installa à Philippopoli, où il fut invité par le gouvernement à enseigner le dessin. C'était après la guerre russo-turque, à la suite de laquelle la Bulgarie fut érigée en principauté par le congrès de Berlin.

Dans la ville rouméliote le jeune artiste se trouva dans un milieu tout à fait différent de celui des grandes villes européennes. En ce temps-là il n'y

avait en Bulgarie ni musées, ni expositions, ni artistes, ni amateurs d'art. La société qui entourait le jeune artiste ne s'intéressait qu'aux questions politiques. Tout était à créer dans le pays nouvellement formé : l'administration, les lois, l'armée ; il y avait des routes à tracer, des villes à fonder. Personne ne s'intéressait à l'Art.

Outre cette indifférence du public pour les Arts, le jeune artiste avait à surmonter d'autres difficultés. Il lui était presque impossible de trouver des modèles à cause d'un préjugé, répandu parmi le peuple, préjugé d'après lequel celui qui consentait à se laisser reproduire en photographie ou en peinture s'attirait des malheurs et même la mort dans le cas où le possesseur de son image aurait voulu enfouir cette dernière.

Il était également impossible de trouver dans le pays de la toile, des couleurs et des pinceaux et il fallait faire tout venir de l'étranger. Et comme les chemins de fer qui réunissent la Bulgarie avec l'Europe n'existaient pas encore, deux ou trois mois étaient nécessaires avant de recevoir la marchandise commandée.

Dans ces conditions-là les artistes renonçaient à toute peinture. Certains étrangers, comme Canella et Bolongaro, ne pouvant supporter ces privations, préférèrent quitter le pays.



FEU LA PRINCESSE MARIE-LOUISE, PREMIÈRE ÉPOUSE DE FERDINAND Ier, EN COSTUME NATIONAL BULGARE

Mais Mrkvitchka ne vint pas en Bulgarie tout à fait comme étranger. Slave lui-même, il y arriva plein de sympathie pour cette terre fraternelle qui devint à la suite sa seconde patrie. D'ailleurs ce jeune pays oriental, si riche en beautés de nature et en types originaux des différentes races qui le peuplent, intéressa à tel point le jeune artiste, plein d'énergie, que toutes ces difficultés ne le rebutèrent point.

Il consacra tous ses loisirs à l'étude du pays et de ses habitants. Tout ce qu'il rencontrait d'intéressant : types caractéristiques, costumes originaux, coins pittoresques de la nature, scènes rustiques, scènes d'intérieurs typiques, était esquissé sur les feuillets de ses albums. Après avoir étudié Philippopoli et ses environs, il alla visiter des districts plus lointains et, petit à petit, il parcourut le pays entier, ayant rempli ses albums et ses cartons de nombreux dessins au crayon, à la plume, à l'aquarelle, qui lui devaient servir beaucoup pour ses travaux postérieurs.

Ces études sur la nature et les types lui procuraient le plus grand plaisir et le récompensaient de sa vie modeste et retirée. Cependant les esquisses et les études ne pouvaient suffire à notre jeune artiste, doué de talent. Le besoin de créer le tourmenta, et il commença une série de tableaux.

Pendant sa carrière artistique Jean Mrkvitchka créa des tableaux de genre, des compositions historiques, des paysages, des portraits, des panneaux décoratifs, de la peinture d'église, en un mot, il n'est pas un genre de peinture dans lequel il n'ait essayé sa palette.

Les études et les esquisses préalables rendirent un service inappréciable à notre artiste. Ses tableaux de genre portent l'empreinte de la vie réelle et en même temps sont pleins d'originalité. Du premier coup d'œil on s'aperçoit que Mrkvitchka n'a imité personne, car il a été obligé de tout créer lui-même dans ses tableaux de la vie bulgare. Et en effet, il ne pouvait avoir d'autre modèle pour rendre la vie bulgare dans ses traits caractéristiques que la vie elle-même. Grâce aux conditions exclusives, dans lesquelles il se trouvait en Bulgarie, il put éviter l'influence du maître et la tendance à l'imiter, ce qui est inévitable pour tout jeune artiste qui se trouve dans les conditions normales des villes européennes.

Pendant les cinq siècles du joug turc, les bulgares conservèrent beaucoup de leurs anciennes coutumes. Ils se trouvaient trop loin de l'Europe pour en subir l'influence. Tel est, par exemple, le culte

des morts, presque identique à celui qui existait dans l'ancienne Egypte. A certains jours de l'année, les femmes apportent sur les tombeaux des défunts du froment cuit, du vin, du miel, des fruits et autres nourritures, allument des cierges et pleurent leurs morts. Le prêtre fait le tour du cimetière, en s'arrêtant devant chaque sépulture, récite une prière, en nommant le défunt par son nom, et jette au mort un peu de nourriture et du vin. Après la prière, les femmes s'assemblent dans un coin du cimetière et, ayant donné sa part au prêtre, mangent et boivent ce qui reste.



DANSE NATIONALE A LA SAINT-LAZARE

Cette coutume, qui existe encore dans les villages des environs de Sofia, est représentée par Mrkvitchka dans son tableau, intitulé *Le jour des morts*. Dans cette toile l'artiste a su rendre la couleur locale du pays : l'air transparent du printemps, la vaste plaine de Sofia, dominée par le haut et léger sommet de la Vitocha, enfin les paysannes chopes — on nomme ainsi les habitants des environs de Sofia — dans leurs costumes voyants.

Ce dernier tableau traite la femme chope. L'homme est représenté dans un autre tableau, intitulé *Ratchenitza* — danse nationale. —

LA RATCHENITZA (DANSE NATIONALE BULGARE)

La scène se passe dans un petit cabaret, rempli de paysans, au milieu desquels deux chopes, l'un jeune, l'autre plus âgé, exécutent l'un en face de l'autre une danse bizarre. Ils sont complètement absorbés par les pas de leur danse. Attentifs, les spectateurs suivent des yeux leurs mouvements rapides et entraînants. Dans cette toile tout est caractéristique : l'intérieur du cabaret, les costumes et les gestes des chopes, l'expression de leurs visages. Ce tableau trahit une sympathie profonde du peintre pour le peuple, nouvellement né à la liberté. L'exécution de cette toile, pleine de mouvement, fut appréciée et récompensée d'une deuxième médaille à l'Exposition Universelle d'Anvers en 1895.

Une danse pareille à deux est représentée dans un autre tableau, intitulé *La danse à la fête de Saint-Lazare*. Une coutume rustique veut qu'à l'approche des fêtes de Pâques de jolies jeunes filles aillent de maison en maison, danser et chanter en bénissant les maîtres de céans. Ordinairement elles sont joyeusement reçues et récompensées en argent et en gâteaux, car leur visite apporte bonheur. Le soir les jeunes filles se réunissent et invitent à leur réunion leurs camarades et les garçons du village. Ce tableau, gai et réjouissant, exubérant de vie gracieuse, nous représente la jeune paysanne en costume de fête, parée de monnaie et de fleurs et coiffée d'un [illegible] en guise d'éventail. Cette coiffure [illegible] la jeune fille de la jeune mariée qui est représentée dans un autre tableau, intitulé *La jeune mariée chope*.



PANNEAU DÉCORATIF DE LA BANQUE AGRICOLE (DÉTAIL)

Le jour de la Saint-Georges tout le monde mange de l'agneau. L'ancienne coutume veut que cet agneau soit préalablement béni, ainsi d'ailleurs que cela se pratique pour les fruits, le miel et autre nourriture. Chaque paysan apporte à l'église un agneau dont la tête est ornée d'une branche en guise de couronne et de deux cierges allumés sur les cornes. Le prêtre dit une prière et bénit l'agneau. C'est le sujet du tableau, intitulé *La bénédiction de l'agneau à la Saint-Georges*.

Ces gais et réjouissants tableaux, pleins d'air et de soleil, et bien d'autres encore, représentent des scènes idylliques de la vie contemporaine de la Bulgarie libre et trahissent le cœur du peintre battant à l'unisson avec le peuple bulgare.

Ces scènes idylliques évoquaient chez le peintre l'image des malheurs récents du pays, à peine effacés de la mémoire des survivants, et rappelaient le joug, sous lequel continuaient à gémir les frères en Macédoine. *La nuit* représente un paysage nocture, faisant fond à une tragique aventure. Devant une petite maisonnette qui a eu la malchance d'être visitée par des zeïbecks, deux cadavres sont couchés. C'est une jeune femme et son enfant. La grand-mère qui a survécu aux malheurs des siens, les veille. La nuit enveloppe de son voile noir le corps nu de la jeune femme, le nourrisson, victime innocente, et la vieille femme abîmée

LA FÊTE DES ÂMES (COUTUME BULGARE POUR LE JOUR DES MORTS)

dans sa douleur. Ce n'est pas seulement la nuit sur la toile, c'est la nuit dans l'histoire d'un peuple.

Les fuyards représente des paysans bulgares qui ont quitté leur village devant des bachi-bouzouks. La nuit ils ont fait arrêt dans la plaine, pour donner du repos à leurs buffles. Tous les regards sont tournés vers l'horizon, enluminé par les flammes. C'est le village qui brûle, la maison paternelle qui disparaît, l'âtre qui ne sera plus. L'avenir est aussi noir et menaçant que la nuit qui enveloppe les fuyards.

Bien d'autres moments de la tragique histoire de ce peuple sont illustrés par Jean Mrkvitchka : ainsi *La poursuite de l'insurgé*, *La tête du père retrouvé*, *Les femmes attaquées par un bachi-bouzouk*, etc. Dans ces toiles, l'artiste a su mettre autant de douleur et de profonde tristesse qu'il a mis de gaîté et de joie de vivre dans ses tableaux de genre.

Parmi les tableaux historiques de Jean Mrkvitchka il y en a un pourtant qui ne traite point les horreurs du passé, mais qui, au contraire, exprime l'espoir d'un meilleur avenir. Ce tableau représente le père Païssy, le premier historien bulgare. Dans une petite cellule de



BÉNÉDICTION DE L'AGNEAU
LE JOUR DE LA SAINT-GEORGES



BUCHERON MACÉDONIEN (ÉTUDE)

monastère, un moine, entouré d'anciens parchemins, écrit l'histoire des Bulgares. Il fait le premier recueil de l'histoire de son peuple qui, sous la domination turque, avait oublié son passé glorieux. L'aube du jour naissant mêle ses lueurs froides à la clarté vacillante de la veilleuse. Absorbé par son travail, le vieux moine a l'air, de son regard profond, de fouiller dans les profondeurs des siècles passés, pour y retrouver les faits d'armes et les moments de grandeur de sa patrie, dans l'espoir d'éveiller son peuple endormi et de lui souffler dans le cœur le désir de l'indépendance.

Parmi les portraits de J. Mrkvitchka il y en a trois qui peuvent être considérés comme tableaux historiques au point de vue des accessoires et des costumes. Ce sont les portraits du roi des Bulgares Ferdinand Ier, de la reine Eléonora et de feu la princesse Marie-Louise, première épouse du roi. Le roi Ferdinand Ier est représenté en costume ancien bulgare, assis sur un trône, orné de bas-reliefs qui représentent ses prédécesseurs, les anciens tzars bulgares et les saints du pays. Au-dessus, travaillés en mosaïque, se dessinent les murs de l'ancienne capitale de la Bulgarie, Tyrnovo, ville dans laquelle Ferdinand Ier a été élu prince et proclamé roi des Bulgares. Les personnes qui approchent le roi assurent qu'aucun des portraits du souverain n'est aussi réussi, surtout pour l'expression des yeux.

La reine Eléonora est représentée en costume ancien bulgare, assise sur un trône. Le fond en guise de vieille fresque représente la scène du charitable samaritain, qui sert d'emblème à l'activité que la reine développe en qualité de sœur de charité.

En 1900, à l'exposition universelle de Paris, un portrait de la feue princesse Marie-Louise, en costume ancien bulgare, se trouvait exposé dans la section bulgare. Le fond du tableau, travaillé en mosaïque, représente la Sainte Vierge protégeant la princesse, fondatrice de la dynastie régnante en Bulgarie. Ce portrait qui, avec bien d'autres travaux exposés, valut à notre peintre une médaille d'or, adjugée par le jury international, a été peint après la mort de la princesse, d'après un autre portrait, fait de son vivant. Marie-Louise avait commandé à l'artiste son portrait, qu'elle destinait à son régiment. Ce portrait fut à tel point réussi, surtout pour la profondeur du regard, dans lequel luit l'âme noble de cette princesse, qu'elle ne put se décider à s'en séparer et le garda pour ses enfants.

J. Mrkvitchka a créé une galerie de portraits



TZIGANES

d'hommes, de femmes et d'enfants qui tous se distinguent par une extrême ressemblance avec les modèles et mettent en relief leur physionomie pour ainsi dire morale. Son doux pinceau sut rendre d'une manière touchante la grâce des jeunes femmes et des enfants.

Ce peintre a aussi excellé dans la peinture d'église. Ses Vierges et ses Saints qui ornent certaines églises bulgares ont la même expression mystique et le style primitif des saints de l'ancienne époque byzantine. Ce qui les distingue de ces derniers, c'est le parfait dessin et la manière un peu plus réaliste avec laquelle ils sont traités.

Comme les saints de J. Mrkvitchka symbolisent les idées de la religion, ainsi ses tableaux décoratifs symbolisent les idées de la vie pratique. Dans le panneau, reproduit dans cet article, le peintre représente la banque agricole dans la personne d'une jeune femme bulgare, ornée de parures nationales. De la corne d'abondance qu'elle tient une pluie d'or tombe sur le sol. Elle fera naître de magnifiques épis. Debout, appuyé à un rocher, un paysan regarde cet or versé, plein d'incrédulité pour les moyens coûteux de culture moderne. Près de lui un berger caresse un de ces chevreaux que les paysans bulgares aiment tant et qui sont pourtant les ennemis terribles des jeunes forêts. De l'autre côté du panneau nous voyons des paysannes qui tissent des tapis, symbole de l'industrie domestique nationale. Le tout est dominé par un portrait du roi Ferdinand, souverain de ce pays agricole.

O. GEORGIEW.



UNE JEUNE MARIÉE CHOPI

COLLIER D'ARGENT — LIERRE DE MURAILLE

L'ART DÉCORATIF

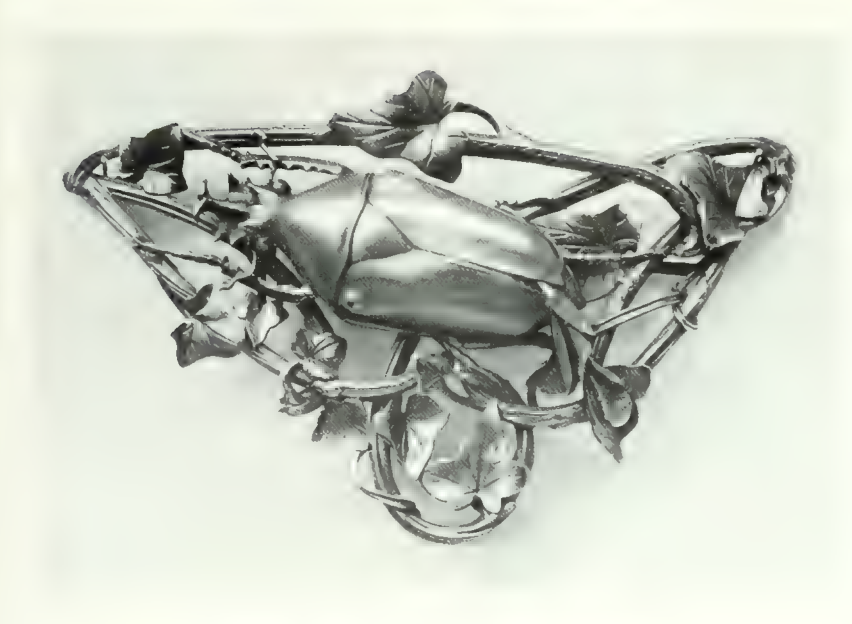
HUSSON, BIJOUTIER



L'ARTISTE DANS SON ATELIER

Husson, ferronnier. Husson, ébéniste. Husson, émailleur. Voici maintenant Husson, bijoutier. Les mains qui ont forgé, martelé le fer, taillé dans le chêne ou le noyer, plaqué la loupe d'amboine pareille à de l'écaille jaspée, versé l'émail dans [illegible] les [illegible] œuvre, cisèlent maintenant des bracelets, des colliers, des pendentifs, des anneaux, des boucles, et sertissent les pierres précieuses dans l'or ou l'argent. Et comme toujours, dans le champ minuscule de ces parures comme sur la panse des grands vases, s'épanouit, en traits souples et prompts, l'arabesque des plantes dont il semble faire le portrait.

Toujours les plantes sont exactes, vues dans leur ensemble et dans leur détail; mais Husson, tout en faisant en sorte qu'un savant puisse les étudier avec la parfaite évidence de leurs caractères naturels et l'énumération des parties qui composent leur nomenclature, s'attache à les représenter de manière à ce que tous les profanes puissent les appeler, familièrement, de leur petit nom, comme les bonnes villageoises qu'on rencontre à la campagne. Je me suis promené



BROCHE (OR) — LIERRE DE MURAILLE

avec lui à Vétheuil, nous avons parcouru ensemble les allées de son jardin, suivi le cours d'un petit ruisseau qui alimentait autrefois le moulin dont il a fait sa maison, les sentiers d'un bois qui le domine, les chemins encaissés dans le vallon qui va se précipiter à la Seine, à l'endroit même où Vétheuil s'est bâti, les collines qui surplombent le fleuve, le plient à leur courbe majestueuse et le conduisent aux ruines des Andelys, le pays verdoyant, coupé, onduleux, qui en arrière s'en va joindre la Normandie et tâche déjà de lui ressembler. Il fallait voir avec quelle sollicitude il se penchait vers une fleur, une herbe, une touffe, quel geste il les redressait, les aidait à vaincre l'obstacle qui gênait leur destinée, quelle flamme tendre dans l'œil vif, quel accent il disait, simplement : *la collerette de la Vierge*, ou bien, *le coucou, l'oreille d'ours, le galant d'hiver, la renoncule à tresse d'or, la manchette du bon Dieu, la vigne de Judée.*

Evidemment, voici des plantes banales, que chacun a vues, que chacun peut voir autour de soi ; voici du lierre terrestre, du lierre de muraille, du trèfle. Le symbole, toujours le même ! La fidélité, le porte-bonheur. Plaisanterie facile, en vérité ! Il en est de ces symboles comme des mots qui font allusion aux sentiments humains. Ils font sourire ou bouleversent l'âme, suivant la personne qui les prononce et l'accent avec lequel ils sont dits. La délicatesse de leur signification est en raison de l'emploi qu'on en fait et de la circonstance qui les détermine. Lierre, amour, fidélité, nature, fleurs, saisons peuvent intituler des comédies ou des tragédies. De même l'usage d'une plante pour un ornement, un bijou, tire sa beauté de la qualité d'une observation. Il y faut de la sympathie, de l'exactitude, une sensibilité particulière...

Par exemple, Husson remarque près d'un ruisseau, sur une pierre plate, une plante vivace : les racines sont fibreuses, la tige rampe, portant des feuilles opposées, arrondies, crénelées ; sous leur aisselle naissent des fleurs violettes ou purpurines... Vite, son crayon, son album... Il dessine avec une telle précision qu'un botaniste reconnaîtrait tout de suite *le gléchone héderacé* ; avec assez de vérité vivante pour qu'un profane puisse dire aussitôt : *le lierre terrestre, l'herbe de la Saint-Jean*, ou encore *la Rondotte* et *la terrette*.

Contre un mur, le lierre grimpant s'accroche par des racines adventives et des crampons que jettent les petites branches ; les feuilles alternées et persis-



BRACELET OUVERT (ARGENT) — LIERRE TERRESTRE



BROCHE (ARGENT) — LIERRE TERRESTRE

quand elles rencontrent un obstacle à leurs rejetons, un mur, un talus, une grille, un arbre, et l'escaladent, l'entourent, le franchissent. Et d'instinct, il a plus de sympathie pour celles qui ont le plus de fantaisie, soit dans leurs mouvements, soit dans leurs formes mêmes; il aime le lierre, à cause de son allure; il aime le trèfle aux lobes délicats, le chardon à cause de son galbe. En s'efforçant de les comprendre, en pénétrant dans leur intimité, il ne les contraint pas à une gymnastique insupportable, impossible, comme on en voit dans tant de bijoux et de meubles modernes. Par exemple il ne demande pas à une fleur d'églantier, de lancer des tiges, surchargées elles-mêmes de fruits, comme si une fleur était un arbre de Jessé.

tantes ont de petites fleurs blanchâtres groupées en ombelles ou en panicules; le fruit est une baie globuleuse et charnue qui renferme cinq noyaux. Husson n'oublie aucune particularité.

Qu'il s'agisse maintenant de faire courir le lierre, terrestre ou grimpant, autour d'un poignet ou d'un cou de femme, que l'or ou l'argent soient forgés, ciselés, pliés à la courbe régulière d'un bracelet, qu'ils s'épanouissent plus librement en un collier à la manière de ces couronnes de feuillages dont se coiffent les bacchantes, la réalité, loin de gêner l'artiste, le sert. Des feuilles opposées? voilà qui sera plus nourri, plus touffu, plus exubérant. Des feuilles alternées? voilà qui sera plus svelte. Des feuilles de diverses grandeur? voilà qui suivra le galbe décolleté, l'ondulation harmonieuse de la chair. Les racines fibreuses? Les linéaments seront tordus comme autour des piliers dans le portail de Vézelay. Des crampons? ils fixeront l'ornement sur un treillis, comme sur un beau vieux mur. De l'argent, de l'or? c'est la lumière froide, le soleil, pour le velours profond ou la soie nacrée. Et dans les ors, l'or jaune, l'or vert, l'or brun? ils refléteront les heures et les saisons.

Il présente les plantes *en liberté*, comme elles poussent; mais dans la façon dont il les groupe, les redresse, les attache, les enroule, les agrippe, les unit, il respecte leurs inclinations, et il le fait toujours dans le même esprit qu'elles,

Et ces colliers, ces boucles, ces agrafes, ces épingles, ces bracelets, ces pendentifs contiennent la nature. C'est le jardin ciselé, forgé des saisons, avec la durée que dans la réalité elles n'ont pas; il semble que dans les sinuosités du métal, les graines ont pénétré, et qu'un ouvrier merveilleux les a fait germer en leur donnant le rayonnement doré de tous les soleils dont elles avaient besoin pour



BRACELET (OR) — LIERRE TERRESTRE

s'épanouir. Ce magicien les a créées avec tant de jolie légèreté, que pour toucher à leurs tiges, à leurs attaches fines et délicates, on ne peut se représenter l'orfèvre avec un marteau, et l'on croit que la floraison est sortie de ses seules mains.

Il veut aussi montrer, en ciselant un insecte à peine posé sur le lierre qui s'attache, qu'à côté de la plante fidèle, passent et repassent les ailes des mouches et des libellules, et que sur ce lierre se complait ce qu'il y a de plus fugitif, de plus fragile et de plus ailé. Il dénoue et renoue les guirlandes, suspend des abeilles d'or, et ainsi continue, entretient autour du collier la vie familière des insectes qui toujours accaparent les feuilles et les fruits. Et comme il connait aussi bien les uns que les autres, et que Fabre de Sérignan pourrait distinguer ses coléoptères armés, caparaçonnés, aussi bien qu'un botaniste ses espèces, Husson ne va pas dépayser les feuilles et les fruits, en y posant des insectes qui n'y viennent jamais. Il choisit leurs habitués, leurs adeptes; il établit des associations, des résonnances : s'il choisit l'émail, c'est que les ailes des insectes paraissent pétries de cet émail; s'il dispose sur un collier de onze carrés d'or suspendus en losange onze carrés d'émail vert, on pense aux cétoines qui se blotissent aux cœur des roses; et s'il met enfin sur le champ vert de l'émail un insecte rouge, c'est une mouche familière aux prés.



FERMOIR (OR ET ARGENT) — CHARDON MARIE

Ainsi s'anime sous les doigts de l'artiste un petit monde, brillant, vivant, coloré, qui a ses coutumes, ses légendes, de jolis noms populaires; et l'on trouve une saveur à ce que lui, l'orfèvre, ne dédaigne pas plus ces noms, qu'il ne méprise ce qu'ils désignent, qu'il en suggère le charme à des femmes, qu'il conserve à ces infiniment petits de la vie rustique, transfigurés par le sortilège du métier et de la matière, leur physionomie sous le manteau d'or et d'argent, et que ces bijoux, sur les épaules, fassent figure de ces fleurs et de ces arbres qu'on ne sait aimer vraiment qu'à la ville.



LÉANDRE VAILLAT



COLLIER (OR ET ARGENT) — LIERRE TERRESTRE

LE MOIS ARTISTIQUE

21 Exposition des Orientalistes Français (*Grand Palais, avenue d'Antin*). En peinture, beaucoup de noms à mentionner et pourtant peu à dire. L'effort est nombreux et louable, l'originalité est plutôt rare. L'Exposition des deux boursiers sortants offre un curieux contraste : en face de l'art décoratif, riche mais facile de M. H. Villain, M. Dufresne affirme un art volontaire et tant soit peu brutal qui n'est pas sans rappeler les hardiesses et les simplifications de Gauguin. De Besnard quelques études expressives, entr'autres celles pour le *Danseur au masque jaune* et l'aquarelle de *l'Antiquaire de Delhi* (face et profil) ; de Dinet, trois tableaux, *Petites porteuses d'eau*, *Au bord de l'Oued* et *Fillettes se rendant à un mariage*, d'une jolie couleur et d'une séduction fine. A travers une exposition considérable, il est possible de suivre l'intéressante évolution de M. Sureda vers des tonalités plus simples et un ferme dessin. L'Orient de M. Ballot est subtil et gris, celui de M. Léon Cauvy est énergique et brillant. M. Ph. Zilcken expose un *Soir au Caire* majestueusement empourpré. Madame Ketty-Carré retient l'attention par sa chaude *Harmonie sombre* et son coloris franc, et il semble bien que M. Jules Migonney, — à en juger par son *Projet de décoration tiré du Jardin d'essai d'Alger*, d'une somptuosité forte et nuancée, — poursuive d'analogues recherches de valeurs. A noter l'abondante et forte série asiatique de M. F. de Marliave, celle, originale et puissante consacrée à l'Océanie par M. Octave Morillot dont l'œuvre a fait, l'année dernière, l'objet d'une étude spéciale de notre Revue. A noter également les paysages algériens de M. Jacques-Simon, les scènes riches et un peu classiques de M. E. Bernard, les fantaisies étranges et rares de M. Manzana-Pissaro. M. Paul Jouve ne nous a donné cette fois qu'un document, M. Alfred Dabat a peint avec pénétration les *Femmes de la Casbah*, M. L.-F. Antoni a évoqué en quelques ensembles solides les marchés sénégalais. Il faudrait encore mentionner les très remarquables envois de Mlle Anna Morstadt, de M. Girardot, de Mme Séailles, de M. Pierre Delbet que nous retrouverons aussi dans la sculpture, etc. Quant à l'exposition des miniatures de M. Léon Carré,

pour l'illustration du « Jardin des Caresses », édité par Piazza, — elle forme, peut-être, l'ensemble le plus original de ce Salon ; c'est une admirable synthèse de nature et de [illegible], de [illegible] et de poésie, d'observation et de rêve, et, rarement, un aussi scrupuleux dessin n'a retenu, en d'aussi fines entraves, la liberté joyeuse et le jeu de la pure couleur.

La sculpture est peu, mais bien représentée. A côté du *Feu* (bronze) de M. H. Ward, il faut signaler les animaux de M. Bugatti, les *Pleureuses* et les *Enfants se disputant un sou*, deux bronzes de M. Pierre Delbet, le *Condamné* de M. Haseltine, les statuettes de M. Landowski, de M. Moreau-Vauthier et, surtout, les petits bronzes dorés de M. P.-M. Poisson. Cet artiste sait allier la souplesse et la simplicité des lignes à l'orfèvrerie la plus minutieuse et il a trouvé, pour rehausser son modèle délicat, la note ardente et sobre d'une patine très travaillée.

Mais le grand régal de ce Salon a été l'Exposition rétrospective de Constant Gasté. On ne saurait trop féliciter le Comité organisateur de nous avoir fait connaître l'œuvre de ce grand artiste qui a su prodigieusement évoquer les visions ardentes et magiques des Indes. Le *Bain des Brahmines*, *Madura* et le *Portrait de jeune femme hindoue* sont deux admirables chefs-d'œuvre.

32e Exposition de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (*Grand-Palais, avenue d'Antin*). Il est bien rare qu'une œuvre féminine, quelque puissante qu'elle puisse être, ne trahisse par un côté quelconque le sexe de son auteur. Que ce soit dans les lettres ou dans les arts, il est telles nuances de sentiment, telles grâces délicates ou naïves, qui forment un tour spécial de pensée et de main, insoupçonnées des hommes, et sous lesquelles percent la plume, la palette ou le ciseau de la femme. Tel est le cas du 32e Salon de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs où les bons envois se reconnaissent, presque tous, à ce je ne sais quoi de féminin.

La grande toile *Glorieuses reliques* de Mlle Léonie Michaud, une des meilleures de l'Exposition, confirme de point en point la théorie avancée. L'ordonnance d'un lieutenant apporte à la fiancée éplorée la tunique du mort glorieux. Seule une femme était capable de concevoir cette composition romantique : seule une femme de la traiter avec une aussi pieuse sincérité. Pour sentimentale qu'elle puisse être, l'œuvre est traitée avec talent. Chacun des six personnages qui la composent concourt en détail à l'unité d'un ensemble que je ne m'étonnerais pas de voir devenir très populaire.

La liste est longue des bons envois à citer : ce sont les pastels savants *Ève* et *Léda* de Mlle Marguerite Burdy ; les chairs frissonnantes de vie : *Etude de dos. Etude de nu* et *Turban jaune* de Mlle Emilie Landau ; les *Blanchisseuses* bien appliquées de Mme Gervex-Emery ; l'aguichante *Habanera* de Mlle Louise Lavrut ; les robustes portraits de Mlle Madeleine Carpentier ; l'excellente *Source* de Mlle Louise Camus ; l'effet de lumière de *La Nuit* de Mlle Jeanne Simonnet ; La *Cithare* expressive de Mlle Louise Boissière ; le curieux clair-obscur des *Œufs dans le cellier* de Mlle Paule Collas ; les sémillantes *Danseuses* de Mlle Andrée Délions ; *Chez la Crémière*, éclairée de nuit, de Mlle Pauline Dubron ; les *Marchands de fruits tunisiens*, d'une saisissante vérité, de Mlle Andrée Préville ; *La leçon d'accompagnement*, intelligemment composée de Mlle Jeanne Maillard ; la séduisante *Almée* de Mlle Camille Prouvost ; *Les petites bigoudines à la grand'messe*, un grand pastel rempli de brillantes qualités malgré un maladroit effet de rayons.

Et ce sont encore d'excellents *portraits* de Mmes Bourrillon-Tournay, de Montchenu-Lavirotte, Esther Huillard, Vallet-Bisson, Cécile Valmalète, Marie Chandelier et Marguerite Barco ; de bonnes natures mortes de Mmes Emilie de Metz et Marie Coignet ; des paysages remarquables de Mmes Bret-Charbonnier, Nanny-Adam, Olga Slom et Fontaine-Laugée ; des fleurs, enfin, admirablement réussies de Mmes Bergerot-Roblastre, Alice Hesse, Bon-Desbénoit, Galezowska, et Elisabeth Basire.

Quant à la sculpture, l'Exposition particulière de Mme Robert Mérignac, a remporté tout le succès que mérite l'art très ferme de cette vaillante artiste. Egalement très remarqués, les envois de Mme Agnès de Frumerie, ainsi que les belles œuvres de Mmes Gabrielle Dumontet, Berthe Girardet, Philippart-Champeil et Coutan-Montorgueil.

La section des objets d'art présentait un intérêt bien pauvre. Il faut, toutefois, mettre hors de pair la vitrine de Mlle Jeanne de Montigny contenant des émaux translucides de grand feu, à double relief cabochon, en métaux précieux ajourés, avec diamants et perles fines, pièces uniques d'un art parfait.

Exposition de Maurice Chabas. *(Galerie Derambez, 43, boulevard Malesherbes).* — Si le but de l'art est d'élever l'âme du spectateur et de l'aimanter vers les réalités des mondes supérieurs, M. Maurice Chabas est un des artistes contemporains dont l'œuvre aspire vers cet idéal spirituel. Poète autant que peintre, il réalise en ses tableaux de très nobles compositions assimilables à d'harmonieux poèmes. Ainsi que strophes éthérées, son inspiration, son dessin, sa couleur s'essorent vers le ciel en de rythmiques symphonies et donnent bien l'impression d'un hymne qui prend son vol dans l'azur étoilé.

Exposition Mathilde Sée. *(Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze).* — C'est mieux qu'un parterre, c'est un petit jardin que cette exposition. Rarement il a été donné de respirer si belle éclosion de roses. La rose est la fleur préférée de l'artiste. Il y a là des aquarelles de toute beauté : *Roses de France variées, Bouquet de Roses rouges, Roses Pol Néron dans une coupe de cristal. Roses jaunes dans un vase jaune* est d'une surprenante vérité. Il est regrettable, toutefois, que Mlle Sée n'apporte pas dans le dessin des accessoires ; verres, vases, potiches, le soin qu'elle prend pour nous présenter ses fleurs. Est-ce coquetterie d'artiste pour ses roses ?

Exposition Raymond Woog. *(Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze).* — La place m'est trop mesurée pour parler comme il convient de ce peintre à l'art réfléchi mais décidé. Son *Bal costumé*, *La Révérence*, *Intimité*, *La Conservation* où l'on assiste à une jolie scène entre une petite fille et un perroquet, et surtout le *Portrait de M. Victor S.* et le *Portrait de Pablo Casals* dénotent la puissante maîtrise d'un dessinateur et d'un coloriste accomplis.

Exposition Georges Scott. La Guerre. *(Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze).* — Parmi les très impressionnants tableaux, aquarelles, dessins et croquis rapportés par M. Georges Scott de la guerre des Balkans, il convient, spécialement de citer *Kavakli* où l'on voit, conduites par des paysans, des voitures pleines de morts et traînant à leur remorque des cadavres attachés par des cordes ; *Cadavres turcs sommairement enterrés et mis à découvert par la pluie*, tableau qui représente des corbeaux trouvant ample pâture sur la terre lugubre et dévastée et enfin *Le champ de bataille de Lulle-Bourgas* qui nous fait assister à la sinistre besogne des chiens après le combat. Pour épouvantables qu'elles soient, ces pages sont de fortes leçons sur lesquelles tous les puissants de la terre devraient longuement méditer.

Exposition de la Société Nouvelle. *(Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze).* — Très réussie cette Exposition, sous la présidence du maître Auguste Rodin, qui y prenait part avec l'*Appel*, un magnifique essor de l'art vers l'infini.

Pour la peinture ; tout est presque à citer ; Arrêtons-nous devant les trois toiles de M. Albert Besnard : *Sous une arcade d'Udaipur* où pénètrent deux femmes mariant les franches tonalités de leurs robes rose et bleue ; *Hyderhabad* donnant la sensation d'un « mouvement » rouge fantastique, et *Les Éléphants d'Udaipur* deux colosses

marchant lourdement dans la gloire d'un coucher de soleil hindoustani; devant les envois de M. J.-F. Raffaelli, entr'autres le *Pont sur l'Hellé* et *Le quai de la Laïta :* devant la symphonie rouge qui à nom *Le Téléphone* de M. Gaston La Touche, et devant *Troupeau au crépuscule* et *Arrière-saison (Le Hêtre pourpre)*, aux effets de lumière savamment nuancés de M. Henri Duhem.

M. Aman-Jean nous présente avec *Nocturne, Mouettes blanches et Gondoles noires et Premières lueurs*, une Venise insoupçonnée et bien différente de celle de Ziem. Dans *Eté* de M. Emile Claus, un pointillisme très adroit donne la sensation de la brise qui passe et qui fait courber les épis. La même science pointilliste donne au *Canal* et à *Automne* de M. Henri Le Sidaner et à *Mon devant de porte* et *Le Bassin (temps gris)*, de M. Henri Martin des mouvements de feuillage très réussis. Le *Calme du soir* de M. André Dauchez est une harmonieuse strophe en deux tons ou deux rimes et une puissante intensité de vie se dégage du *Portrait de M. l'abbé J. D.* de M. Georges Griveau et du *Portrait de Mme L.* de M. Lucien Simon. Quoique rappelant vaguement la manière de Henner, les deux pastels : *Les Baigneuses* et *Après le bain* de M. René Ménard sont dans une note bien personnelle. La poésie de l'*Eclaircie* et du *Pont Courbe* de M. R.-A Ulmann est sincère, et pittoresques à souhait sont les *Gens de Plougastel-Daoulas* de M. Charles Cottet. Comme toujours M. A. de La Gandara se distingue par sa vision fine et aiguë, M. Albert-A. Baertsoen affirme la puissance de son observation et MM. Walter Gay et Maurice Lobre, dans une série de toiles bien venues relevant de l'art décoratif, se complaisent à traduire des *Intérieurs* lumineux et des *consoles* rares.

Dans la sculpture, nous relevons la *Sapho*, un buste albâtre de M. Jules Desbois; la statue en bois de M. Gaston Schnegg représentant une femme du moyen âge, et le bronze *Un Gaulois*, d'une mâle allure, de M. A.-J.-V. Segoffin.

EXPOSITION BUGATTI. *(Galerie Hébrard, 8, rue Royale)*. — Cette galerie artistique dirigée avec goût si sûr, nous a offert une très imposante exposition. La revue d'un choix de sculptures de M. Rembrand Bugatti a été un des véritables événements artistiques du mois. Les belles simplifications de l'artiste séduisirent le public qui admira entr'autres : le *Jaguar prenant son élan*, le *Groupe de cerfs*, la *Biche malade*, le *Tigre dévorant*, le *Jaguar portant la nourriture à son petit*, l'*Ours*, l'*Autruche*, les *Deux Bisons*, le *Léopard qui marche* et, surtout, le superbe *Lion au repos*, toutes œuvres de style qui ont classé l'artiste depuis longtemps, déjà, parmi les jeunes maîtres du genre animalier.

ADOLPHE THALASSO.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

Galerie La Boétie, 64 *bis*, rue La Boétie. — Premier Salon de la Société des Artistes Animaliers et Exposition rétrospective de Barye.

Galerie de l'Automobile-Club de France, 6, place de la Concorde. — Exposition artistique de Peinture, Sculpture et Art précieux.

Galerie du Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre. — Huitième Salon de la Société des Artistes Décorateurs.

Galerie Manzi Joyant, [illegible], rue de la Ville-l'Evêque. — Exposition d'Art décoratif.

Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze. — Exposition de M[illegible] Alain de Villeboin, aquarelles. — Exposition des œuvres de BANCEL LA FARGE. — Exposition des peintures de PAUL [illegible]. — 29e Exposition annuelle de la Société des Pastellistes Français. — Exposition [illegible]. — Exposition [illegible]. — Exposition JACOBS.

Galeries Bernheim Jeune et Cie, 36, avenue de l'Opéra. — Exposition M. LUCE (études et tableaux).

Galeries Bernheim Jeune et Cie, [illegible], rue Richepanse. — Exposition [illegible]. — Exposition [illegible].

Galerie A.-M. Reitlinger, [illegible], rue La Boétie. — Exposition [illegible]. — Exposition [illegible].

Galerie Durand-Ruel, 16, rue Laffitte. — Exposition des peintures de MANIEVITCH. — Exposition de la Société moderne.

Galerie E. Druet, [illegible]. — Exposition [illegible]. — Exposition [illegible].

Galerie Marcel Bernheim, 2 *bis*, rue de Caumartin. — Exposition du Syndicat des Artistes Femmes Peintres et Sculpteurs.

Galeries du Cercle artistique et littéraire, 7, rue Volney. — Exposition d'aquarelles, dessins, gravures.

Galeries Charles Brunner, 11, rue Royale. — Exposition de la Société de la Miniature, de l'Aquarelle et des Arts précieux.

Galerie des Artistes modernes (CHAINE et SIMONSON), 19, rue Caumartin. — Exposition de lithographies.

Galerie P. Le Chevallier, 17, boulevard de la Madeleine. — Exposition d'aquarelles (Egypte, Tunisie, Algérie), de M. MARCEL BLAIRAT. — Exposition d'aquarelles (ferme et basse-cour), de M. LE VAVASSEUR. — Exposition d'aquarelles (chiens d'arrêt en action) de M. FRÉDÉRIC MASSON.

Galerie Grandhomme, 40, rue des Saints-Pères. — Exposition FANTAUZZO (statuettes, dessins et pointes sèches). — Exposition PEGOT-OGIER (Bretagne, aquarelles et dessins).

Galerie Max Rodrigues, 172, Faubourg Saint-Honoré. — Exposition de peintures et d'aquarelles d'ETIENNE NOEL. — Exposition des peintures, aquarelles, pastels de GASPARD-MAILLOL. — Exposition des aquarelles de JANE et AUGUSTE ROUQUET.

DÉPARTEMENTS :

Lyon. — XXe Exposition de la Société Lyonnaise des Beaux-Arts.

Cannes. — XIe Exposition Internationale, du 1er au 31 mars 1913.

Hyères. — IIe Exposition de la Société *Les Amis des Arts*.

Nevers. — Exposition du Groupe d'Emulation Artistique du Nivernais.

ÉTRANGER :

Leeds (Angleterre). — Exposition internationale d'Estampes en couleurs à la City Art Gallery.

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ALLEMAGNE

Cette revue a été la première en France à signaler les travaux de peintres et d'aquafortistes de M. Oscar Graf et de sa femme, Mme Cécile Graf-Pfaff. La brillante exposition d'art japonais à Munich qui fut leur œuvre, des détails les plus compliqués de l'administration et de l'organisation jusqu'à l'affiche et à la couverture du catalogue, les ont présentés au public européen sous leur autre aspect d'érudits et de collectionneurs. Depuis ces années déjà lointaines, ils n'ont cessé de travailler dans le recueillement et d'amasser les résultats très variés d'un écrasant labeur. Il faudra nécessairement ajouter bientôt un second volume au catalogue de leur œuvre gravé, rédigé avec tant d'ordre et de conscience par un autre collectionneur émérite, M. Beroldsheimer, si l'on veut qu'y soient enregistrés avec le même scrupule d'exactitude l'ensemble des travaux vus à leur exposition de Berlin et, tout récemment, à celle si réduite, mais si choisie, qui a eu lieu au Kunstverein de Munich.

Il s'agissait surtout des résultats d'une campagne faite à Venise avec le même souci que jadis à Salzbourg, non pas tant de renouveler les motifs classiques que de les grouper et de les accompagner d'une série de détails d'architecture assez capricieusement élus, mais coopérant à l'impression de fouillis de richesses presque fatiguant que donne à la longue cette ville étonnante où, si l'on veut bien se forcer à l'attention, rien n'en est indigne. L'ensemble ainsi créé par les époux Graf n'a cependant pas à nos yeux la même valeur, du fait même de la popularité énorme acquise depuis des siècles par les aspects de la ville féerique, que les grandes planches où l'exemple de Brangwyn n'a pas été perdu, mais où cette noble et légitime leçon, acceptée avec loyauté, a été appliquée bravement à un ordre de motifs dans lequel l'admirable maître anglais ne s'est pas encore aventuré.

L'Alpe si définitivement acquise à la peinture moderne et dont l'histoire artistique serait si amusante à écrire depuis le petit glacier qui sourit si lointain au fond du *Baptême du Christ* de Verrocchio ou celui qui domine tel portrait d'Albert Durer jeune jusqu'aux grandes compositions de M. Hans Beat Wieland, l'Alpe d'aucun pays n'a encore beaucoup inspiré les graveurs, et après tout je me demande pourquoi. Sans doute il y a trop de choses pour un métier qui exige déjà tant de traits pour traduire un motif simple, si bien que la concision y soit devenue, avec les Whistler et les Storm van's Gravesande, la grande, la suprême coquetterie. C'est pour la même raison, semble-t-il, que les dessins à la plume de motifs alpestres sont si rares. Mais depuis que Brangwyn — après Piranese — a montré de quelle façon attaquer comme à la baïonnette les fouillis d'échafaudages d'une construction moderne, le grouillement d'ouvriers d'un chantier, la forêt de mâts d'un coin de port de mer, il était facile de se rendre compte que les entassements de rochers, les manteaux de forêts, le tohu bohu des cimes dans la nue pouvaient à leur tour subir le même assaut. Après tout l'Alpe n'est-elle pas surtout de nuit, au clair de lune, par excellence le type du paysage blanc et noir. Il n'y a qu'à s'offrir le plaisir d'une entrée tardive dans une petite ville du canton de Glaris, de l'Engadine ou du Tyrol pour s'en convaincre. Ce sont là impressions tout indiquées pour l'aquatinte ou le vernis mou.

Le Hollandais Storm van's Gravesande, dans sa jeunesse, a consacré une demi-douzaine de tentatives méditées aux Alpes Surènes. Mais lui cherchait dans la voie de l'extrême simplification sur de petites surfaces. Les grandes eaux-fortes d'Alpes des Graf sont de deux espèces : des aquatintes en couleurs qui donnent toute la sauvagerie et la profondeur aérienne bleue de certains puits de montagnes au fond desquels dorment comme glace des lacs où se réfléchit le zénith, ainsi cet incomparable *Kœnigssee* bavarois; ou au contraire de rudes déchirures de la plaque où un burin escarpé a tracé le sillon de morsures fougueuses. C'est là que je parlais de Brangwyn. Mais quel souci de diversifier la technique pour inventer le moussu ou le granité du rocher, le sarcome de l'écorce gélive. Certaines études simplement de sols et de troncs comptent parmi les meilleures que je sache de nature alpestre. La joie qu'en eut éprouvé cet Eugène Rambert, à qui l'on doit de si belles pages où le poète se double d'un naturaliste, justement sur ces sols et ces sous-bois alpestres avec leur botanique et leur faune !

Oscar Graf est arrivé du reste à voir plus grandement que jamais les personnages. Telle fontaine de village envahie de femmes en costume national de quelque région encore intacte de la vieille Allemagne devient, traitée par lui, tout le contraire de la petite anecdote d'autrefois à la Girardet. Il est vrai que Millet et Segantini sont des faits que l'on n'oublie plus. Mais la multiplication des figures en un parallélisme décuplant l'effet et dressées dans toute leur hauteur, comme vues depuis le niveau du sol, est une façon de voir retrouvée de Tintoret et de tant d'autres vieux maîtres et dont l'originalité apparente vient, dans l'art moderne de la *Scholle*, qui en a usé à plaisir comme d'une découverte à elle, du seul fait d'être appliquée soit à des sujets nouveaux soit à un ordre d'idées renouvelant les sujets anciens. La *Fontaine de Village*, de M. Graf, reste un exemple caractéristique du dernier cas.

William Ritter.

ANGLETERRE

On regrette beaucoup que l'Académie Royale ne nous ait pas donné, ce printemps, une exposition des maîtres d'autrefois. L'exposition à Burlington House est composée exclusivement des œuvres d'un peintre moderne, feu Sir Laurence Alma Tadema, et les quatre salles consacrées à ses tableaux ont un aspect un peu monotone. Grand savant, archéologue sérieux, Alma Tadema a cherché à remplir ses tableaux avec des vérités de détails du passé, mais il n'a jamais réussi à recréer l'atmosphère de la vie romaine. Quoique la vérité fut son but, ses œuvres ne nous donnent pas l'illusion de la vie; elles sont toujours un peu sèches et manquent du sens de l'air et de l'espace. De plus, la petitesse de son dessin, son habitude de voir chaque détail séparément et de peindre un tableau comme un

[illegible] ont pour résultat que ses toiles perdent leur force à distance et ne tiennent pas leur place comme décorations. Une grande esquisse, *La Mort du Premier Né* (The Death of the First Born), peinte pendant sa jeunesse, est une des meilleures œuvres exposées, largement vue et dessinée, riche et harmonieuse en couleur. On ne peut que féliciter la Galerie Nationale du Sud de l'Afrique d'avoir choisi ce morceau pour sa collection permanente.

Rarement on voit dans nos expositions une œuvre importante comme celle que M. Augustus John envoie à la dernière exposition du New English Art Club. Son grand panneau décoratif *The Mumpers* rappelle Puvis de Chavannes par l'austérité de la composition et du dessin, quoique d'un art très individuel en couleur et en sujet. M. John nous montre une famille bohémienne à une étape de la route. Les femmes préparent le dîner, les homme les regardent, les enfants s'amusent sur le terrain. Les corps n'ont pas de rondeurs, ce sont des silhouettes, les ombres n'existent pas, tout est plat, néanmoins on sent la vie, une vie intense comme dans les fresques de Giotto à Padoue.

On ne trouve pas une autre œuvre de pareille valeur au New English Art Club, mais on ne doit pas ignorer les paysages austères de M. C.-J. Holmes, les paysages ensoleillés de M. Lucien Pissarro, un panneau décoratif par Mlle Ethel Walker, et des envois intéressants de MM. Wilson Steer, David Muirhead, Walter Sickert, Donald Currie, Mark Gertler, et Will Rothenstein.

C'est bien dommage que le New English Art Club ait perdu plusieurs de ses exposants, les plus intéressants, qui exposent maintenant à part sous le titre de « Camden Town Group ». La deuxième exposition de ce groupe eut lieu récemment à la Galerie Carfax (24, Bury Street, S. James sq.), où l'on voit des toiles courageuses par Sickert, Charles Ginner, Walter Bayes, etc. Bayes est vraiment classique avec ses visions poétiques de baigneuses et de plages, doux en couleur et toujours décoratif; mais les autres sont plutôt réalistes. Sickert nous montre des intérieurs, des chambres au crépuscule, Ginner la foule confuse de Piccadilly Circus à midi, Rober Bevan les écuries et les salles de vente de chevaux, Manson, Ratcliff et Gore nous montrent des paysages de Londres, ses jardins et ses rues. Ces artistes peintres sont ralliés sous le drapeau de « Camden Town », non pas seulement parce que leurs chefs d'école, Sickert et Gore en font partie, mais aussi pour qu'ils puissent déclarer qu'on trouve de la beauté dans un faubourg morne de Londres. Deux parmi eux, MM. Harold Gilman et Spencer Gore, ont eu une exposition simultanée de leurs œuvres chez Carfax, et tous deux révèlent leur don comme coloristes, cherchant la couleur aussi bien dans les ombres que dans la lumière, et essayant d'exprimer sa vibration par le procédé de la tache. M. Gilman expose plusieurs paysages de la Suède, ainsi que des portraits; M. Gore expose des paysages ainsi que quelques scènes de théâtre, un genre dans lequel il a eu beaucoup de succès, succès qu'il mérite, d'ailleurs, par son originalité et sa distinction.

FRANK RUTTER.

AUTRICHE-HONGRIE

Je m'étonne à chaque traversée du Tyrol que cet immense territoire, tant de fois parcouru, soit artistiquement si mal connu. Deux lignes de chemin de fer de la plus extrême importance internationale y font la croix, le Brenner et l'Arlberg. On se croit quitte à l'égard du Tyrol avec un arrêt entre deux trains à l'intersection d'Innsbruck. Et comme on arrive le soir, qu'on repart le matin, qu'on dispose tout au plus d'une heure de clarté, on court tout droit au tombeau de Maximilien. On a vu Innsbruck, on connaît le Tyrol. Les premières manifestations — et elles sont d'une insigne noblesse — de l'art qui nous attend au delà des monts sont impuissantes à nous attirer à la cathédrale. A plus forte raison, il ne vient à l'esprit de personne de s'inquiéter de la vie artistique moderne de ce grand pays qui a conservé une si vivace autonomie et dont l'existence provinciale se trahit par des fêtes de la magnificence de celle du jubilé de 1908. On jette un regard d'emblée dédaigneux sur les essais d'architecture moderne et les peintures de quelques maisons entre la gare et l'avenue Marie-Thérèse. On a peut-être, dans quelque salle d'attente, promené un œil distrait sur de très jolies affiches de M. Tony Grubhofer; on a acheté quelques cartes postales d'un trait énergique et d'un goût décoratif violent, signées A. Grimm; on sait vaguement que dans les villages de la montagne des sculpteurs de bois taillent encore des crucifix de la plus directe éloquence expressive et parfois d'une beauté plastique qui n'a plus rien de paysan ni de montagnard; on murmure quelques mots d'approbation bien sentis où tout le mérite revient au voisinage de l'Italie et l'on passe. Et l'on ne se doute pas que de tels villages du Zillerthal sort encore la souche d'artistes comme les frères Mattheus et Rudolf Schiesstl.

Je n'ose trop insister, j'ai déjà tant de fois parlé du Tyrol de M. [illegible] s'enquérir du musée d'Innsbruck et de ses écoles d'art décoratif, et de l'œuvre dans ce domaine, et de l'influence, et de l'activité dans toutes les directions du pays de M. Tony Grubhofer. Que l'on prenne la ligne de Scharnitz-Mittenwald avec le raccord Garmisch-Partenkirchen aux chemins de fer bavarois, non seulement on fera connaissance avec l'un des chemins de fer de montagne les plus hardis selon l'art de l'ingénieur et des plus dignes d'attirer les touristes par les beautés naturelles qu'il traverse, mais on aura une autre surprise unique en son genre : les gares. Pas une qui ne soit, suivant son importance, ou un petit bijou ou une grande et belle chose. Or ce qu'il est difficile de paraître grand dans un décor de si colossales montagnes ! Le rocher et les sapins ne s'accomodent pas de tous les joujoux... On ne s'en rend compte que trop en Suisse. Cette architecture à la fois d'hiver et d'été, qui doit répondre avec le même charme et le même agrément à des exigences aussi contradictoires, honore autant le Tyrol moderne que, dans un sens diamétralement opposé, les lignes métropolitaines de Vienne et de sa banlieue l'école Wagner.

Avec le Tyrol méridional même ignorance. La rivalité épique de Bozen et de Trente, s'exerce au grand dam de cette dernière où toute vie moderne est paralysée. La poussée effroyable des pieds du colosse germanique sur Bozen et Meran réussit à assurer la prépondérance de ces deux villes. Et Trente, du reste, serait déjà complètement sacrifiée deux fois, puisque non seulement au militarisme, qui en rend le séjour impossible aux artistes, mais au voisinage immédiat d'Arco et du lac de Garde où se rue le tourisme. Dès lors plus question pour le voyageur, toujours pressé de gagner l'Italie, d'échapper à la trilogie Innsbruck, Bozen, Riva ou Torbole. Gœthe a donné l'exemple.

Et pourtant Brixen, la cité épiscopale, fut un centre d'art d'une bien autre importance que Bozen, la vraie patrie de toute une école de peintres primitifs (acceptons momentanément ce terme commode) dont il reste un ensemble qui mériterait bien la même célébrité que le tombeau de Maximilien, un cloître et certaine chapelle entièrement revêtus de fresques qui peuvent rivaliser avec les plus fameuses d'Italie. Ce Tyrol allemand du sud, patrie de Walther von der Vogelweide et participant bien plus de la culture d'Augsbourg que de celle de l'Italie, qui se contente de la réchauffer, conserve une physionomie toute spéciale, même s'il est question de l'art moderne. Et tant de l'ancien que du moderne, je souhaite que l'on aille juger un peu plus près, à Klausen.

Klausen, sur l'Eisach, se glorifie d'être la ville et le paysage représentés par Durer au bas de son eau-forte de la Fortune au gros ventre. Mais il faut monter sur le rocher, à la vénérable ruine épiscopale de Saeben transformée et devenue de nos jours une véritable forteresse monastique dans le genre de ce que fut Solesmes. Ici, le Tyrol ancien et moderne avec le Tyrol d'amont et d'aval s'embrassent d'un coup d'œil : le musée d'antiquités constitué par les religieux en effet ne le cède qu'à leurs constructions. Et l'on ne peut s'empêcher de concevoir l'espérance que, malgré toutes les volontés de rapetissement et d'effacement du catholicisme d'aujourd'hui, il soit encore quelques beaux jours pour l'art religieux moderne, même en dehors des pays slaves de la Monarchie.

WILLIAM RITTFR.

ESPAGNE

Au Salon Vilches, à Madrid, les héritiers du peintre Ricardo Villodas ont ouvert une nouvelle exposition de ses œuvres (l'Etat en avait déjà organisée une l'an dernier). La présente, consistant surtout en dessins ou ébauches, montre un aspect plus intime et spontané du talent de cet artiste qui, après s'être inspiré au début de Goya ou Lucas dans des tableaux de mœurs espagnoles, et avoir noté d'un pinceau agile et coloré ses paysages de Soria et ses premières impressions d'Italie dans uns série de fraîches esquisses, subit à l'Ecole de Rome l'empreinte artificielle de la peinture de genre et d'histoire en vogue alors, trop sensible ici dans ses sujets antiques, comme la *Naumachie*, et ses types classiques italiens.

Dans le concours des Humoristes, au Cercle des Beaux-Arts, les prix ont été adjugés à MM. Echévarria pour sa composition *Modèles de Rubens;* Ramirèz, pour la sienne [illegible] *du Jour*, et Robledano (*On dit que le Soleil luit pour tous*). Mais, à vrai dire, l'humorisme de toutes ces œuvres est moins dans l'intention comique que dans l'interprétation des types.

La direction de l'Ecole espagnole de Rome, laissée vacante par la retraite M. José Benlliure, est échue à l'excellent peintre Eduardo Chicharro, dont la candidature était soutenue par l'élite des artistes espagnols : c'est en faire le meilleur éloge. Né à Madrid, élève de Dominguèz et de Sorolla, M. Chicharro a su mettre à profit les leçons de ce dernier sans rien abdiquer de sa personnalité, qui a évolué au contraire avec la plus grande aisance et variété de conception et de manière, depuis ses grandes compositions décoratives et historiques, comme *Armide et Renaud*, première médaille du Salon de 1904, et ses études de voyages en Sardaigne, à Paris, en Hollande, en Belgique, à Constantinople, en Grèce, jusqu'à ses portraits, ses scènes réalistes de la vie madrilène, et ses tableaux rustiques d'Avila, où son talent sincère a peut-être trouvé l'expression la plus saine et la plus robuste. L'indépendance qu'il a gardée lui-même comme pensionnaire, il y a dix ans, de l'Ecole de Rome qu'il va maintenant diriger, et celle qu'il a laissée depuis aux nombreux élèves de son atelier à Madrid, garantissent qu'il comprendra son nouveau rôle dans le sens le plus large et de nature à rassurer ceux qui, en Espagne comme chez nous, dénoncent les méfaits de l'enseignement officiel et l'anomalie de transplanter dans un milieu étranger aux tendances delapeinture moderne les jeunes vocations qui devraient se nourrir plutôt de la sève nationale.

Le Musée du Prado, récemment enrichi des portraits de Goya provenant du ministère des Finances, va l'être encore, sur l'initiative de l'Inspecteur des Beaux-Arts, M. Herréro, d'autres œuvres du maître, qui figuraient à la Bibliothèque du ministère de la Marine, ancien palais de Godoy. Il s'agit de quatre fresques datant de 1800 et représentant *l'Agriculture, l'Industrie, le Calcul* et *les Sciences*. Cette dernière a été si malencontreusement restaurée (à l'huile sur la détrempe !) qu'elle est à peu près perdue, et ce véritable acte de vandalisme a motivé le transfert de la collection au Musée du Prado, où elle trouvera sa légitime place.

L'affaire du Van der Goes de Monforte continue à faire couler des flots d'encre. Les journaux annoncent le prochain départ pour l'Allemagne du fameux tableau réclamé par le Musée de Berlin, et à ce propos les discussions sur les droits de vente du Collège de la Concepcion reprennent de plus belle. Un commentateur remarque que l'exode de cette œuvre, en les consacrant, exposerait au même péril le *San Francisco* du Gréco, les primitifs du XVI[e] siècle *Saint Jean-Baptiste, Saint Jean Evangéliste* et *Sainte Marie-Madeleine*, les sculptures et les manuscrits précieux appartenant à la même fondation de Monforte.

J. CAUSSE.

ORIENT

Roumanie. — *Le Musée Simu.* — En donnant, dans notre dernière chronique, la liste des principales acquisitions — œuvres de peinture et de sculpture d'artistes français — dont vient de s'enrichir le Musée Simu, nous avons promis de mettre, prochainement, sous les yeux de nos lecteurs, celle des principaux achats, toiles et marbres d'artistes étrangers et notamment d'artistes roumains qui ont été faits, en 1912, par M. Anastase Simu, et qui viennent de prendre place dans les galeries du musée qui porte son nom.

Voici d'abord, parmi les toiles anglaises, un impressionnant *Paysage d'Ecosse*, traité avec une rare maîtrise par A.-K. Brown ; une jolie perspective de *Maisons ensoleillées* du pointilliste O. Lloyd ; un *Effet de lumière*, très réussi, de Robert Duddingstone Herdman ; enfin *Les Fleurs*, d'une grande science de coloris, de M[lle] Louise Perman de Glasgow.

Parmi les peintures suisses nous relevons : un beau portrait de Gardelle et d'intéressants paysages de E. Castres, Ulysse Dutoit et Alfred Blailé.

[illegible] avec Friedench Gauermann, Alois Seibold et Ludvik Kuba.

L'Allemagne est représentée, dans ces nouveaux achats, par des œuvres de tout premier ordre du chef d'école, le grand peintre animalier Wilhelm von Zügel, et par des toiles de l'artiste berlinois Ernest Henseler, un des plus puissants luministes, de Walther Georgi, le peintre tant admiré de célèbres compositions décoratives, et, enfin, du paysagiste munichois Hermann Urban de si profonde et chaude émotion.

Parmi les acquisitions d'œuvres italiennes une très belle toile est à remarquer de Filippo Paluzzi.

Quoique bien antérieur à la création du musée, l'art roumain qui date, déjà, d'une cinquantaine d'années, n'en est pas moins redevable de ses récents et multiples progrès au magnifique geste de M. Anastase Simu. Si la peinture et la sculpture roumaines se sont développées, en ces trois dernières années, au point de tenir une des premières places dans le monde artistique oriental, ne doivent-elles pas cet essor à la fondation du temple de l'art, spécialement érigé pour accueillir les belles œuvres? Existe-t-il, pour un artiste, de plus précieux encouragement? Aussi, avec une très louable émulation, peintres et sculpteurs indigènes rivalisent-ils de talent pour obtenir la faveur de figurer dans les galeries du musée.

Il serait trop long d'énumérer dans cette chronique — c'est toute l'histoire de l'art roumain à tracer — les œuvre des artistes du pays qui avaient pris place dans les salles du musée en 1910, année de son inauguration.

A cette très belle et très riche collection de tableaux et de marbres de peintres et de sculpteurs roumains, M. A. Simu vient d'ajouter, aujourd'hui, quelques nouvelles toiles de G. Panaïteanu, le premier Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Yassi, du maître Nicolas Grigoresco, du génial Joan Andreesco, disparu avant d'avoir donné toute la mesure de son art, de Mme Cécilia Cutesco-Stork et de MM. Th. Palladi, J. Théodoresco-Sion, M. Teisanu, E. Lazaresco, D. Harlesco, G. Ressu, Marinesco-Valsan et Gabriel Popesco. La galerie des marbres s'est enrichie de pièces de MM. Constantin Brancus, Alexandre Dobresco et Jean Jordanesco, trois artistes de grand talent qui mènent le mouvement sculptural actuel de la Roumanie.

Nous ne pouvons mieux faire pour terminer cette brève chronique, que de répéter la phrase que M. E. Bénézit consacre au Musée Simu dans la préface du premier volume paru de son *Grand Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs et autres artistes*: « En adressant, dit-il, notre tribut de reconnaissance à M. Simu, nous tenons essentiellement à y joindre le témoignage de notre admiration pour sa magnifique création de musée public à Bucarest. »

A. DE MILO.

ECHOS DES ARTS

La Visite Présidentielle au Salon des Artistes Animaliers.

Notre numéro de mois était sous presse lorsque M. Poincaré, en compagnie de Mme Poincaré, honora de sa visite le « Premier Salon des Artistes Animaliers », organisé par notre Revue, à la Galerie La Boëtie.

Le Président de la République a été reçu par MM. Léon Bérard, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, accompagné de son chef de cabinet, M. Maurice Reclus, le marquis de l'Aigle, président d'honneur; Armand Dayot, président; le comte Clary, vice président; le prince Murat, Joseph Faure, Roger Reboussin, secrétaire; Gyldenstolpe, ministre de Suède. Une très belle gerbe de fleurs fut offerte à Mme Poincaré par Mlle Magdeleine Dayot.

L'exposition rétrospective de Barye a vivement intéressé le Président, qui s'arrêta longuement devant les envois du peintre suédois Liljefors dont la toile *Les Courlis*, a été achetée pour le Musée du Luxembourg.

La visite du Président s'est prolongée pendant près [illegible] œuvres des exposants [illegible] présentées par M. Armand [illegible]

Sa dernière parole en partant a été un très vif compliment à l'adresse des organisateurs de cette belle manifestation artistique.

Exposition des Peintres Militaires.

Voici une exposition qui arrive bien à son heure. C'est celle des œuvres des peintres militaires vivants, avec rétrospective des peintures, aquarelles et dessins d'Alphonse de Neuville. A cette occasion *L'Art et les Artistes*, à qui revient encore l'initiative de cette intéressante manifestation, publiera une importante étude sur le grand et émouvant artiste, vrai peintre de la guerre moderne, que fut Alphonse de Neuville. Cette exposition s'ouvrira sous le triple patronage des ministres de la Guerre, de la Marine et des Beaux-Arts et sous la présidence d'honneur du général Lyautey. Parmi les noms des membres du Comité nous relevons les noms de MM. Jean-Paul Laurens, de l'Institut; Jules Claretie, de l'Académie française; Armand Dayot, Alfred Roll, Président de la Société Nationale des Beaux-Arts; Bernard Franck, collectionneur; Prince de la Moskowa, François Flameng, de l'Institut, etc., etc.

BULLETIN DES EXPOSITIONS

PARIS

GALERIES GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze. — Du 16 au 30 avril : exposition Radimsky; exposition Filliard; exposition Dauphin. — Du 1er au 15 mai : exposition Devambez; exposition Luigi Loir; exposition Megevant.

GALERIES BERNHEIM JEUNE, 15, rue Richepanse. — Du 14 au 26 avril : exposition Terlikowsky. — Du 28 avril au 10 mai : exposition Phelan Gibb.

GALERIE E. DRUET, 20, rue Royale. — Du 14 mars au 26 avril : exposition du 3me Groupe. — Du 28 avril au 10 mai : exposition Théo Van Rysselberghe.

SALON DES INDÉPENDANTS, quai d'Orsay. — Du [illegible] mars au 31 mai.

GRAND PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES. — Du 30 avril au 30 juin : Salon de 1913: Société des Artistes Français.

GRAND PALAIS, Avenue d'Antin. — Du 15 avril au 30 juin : Salon de 1913 : Société Nationale des Beaux-Arts.

DÉPARTEMENTS :

ALENÇON. — Exposition des Beaux-Arts et Arts Décoratifs à [illegible] Halle-aux-Blés, du 10 avril au 25 mai 1913.



Musée Métropolitain d'Art de New York

MATTHEW PRATT — L'ÉCOLE AMÉRICAINE DE PEINTURE A LONDRES, CHEZ BENJAMIN WEST

LA PEINTURE AMÉRICAINE

PAR

CHRISTIAN BRINTON

Exposé historique.

Avec autant d'intérêt que de gratitude, on se rappelle ce fait, que le premier artiste professionnel qui pratiqua son art dans le Nouveau-Monde était un Français intrépide et observateur, nommé Jacques Le Moyne de Morgues. On a de lui des mémoires authentiques. C'est un honneur pour la nation française d'avoir glorifié cet artiste en l'envoyant dans une terre presque mythique, lors de l'une des premières expéditions. Les explorateurs envoyés à Saint-John's River Florida, par l'ambitieux amiral Coligny, étaient commandés par Jean Ribaut. Quand plus tard l'héroïque groupe de colons huguenots fut condamné par l'amiral espagnol Pedro Menendez de Avilés, à être exterminé, Le Moyne s'enfuit vers la côte et retourna dans son pays natal en passant par l'Angleterre.

Le Moyne raconta, d'une manière très pittoresque, l'excursion qu'il fit dans ce pays sauvage qu'était alors le Nouveau-Monde. Ses curieux récits ont été publiés par De Bry dans *Les Voyages*, en 1591, et il les illustra lui-même de planches en cuivre, faites d'après les dessins de l'artiste. Il est amusant de retrouver dans ces gravures le mélange piquant du traditionalisme européen avec la couleur locale américaine; mais tout ceci

est d'autant plus à l'honneur de Le Moyne qu'il travailla dans des conditions fort hasardeuses. Il a fait connaître volontiers les détails qui le frappèrent chez les indigènes; il a montré l'absence de costume des chefs indiens; et il a représenté des dindons sauvages, des alligators et tous les hôtes des marécages et des forêts.

Le malheureux petit groupe, dirigé par Ribaut et son fidèle lieutenant Landonnière comprenait — comme toutes les expéditions organisées par la France — des artistes, des géographes et d'autres spécialistes enthousiastes.

Pour se faire une idée d'une expédition de ce genre, on peut consulter, à Dieppe, le journal du savant Samuel de Champlain : on y trouve une quantité de croquis en couleurs et en noir et blanc.

Toutefois, il est peu probable que ce travail original et d'une sincérité remarquable, ait exercé quelque influence directe sur la genèse du goût artistique du Nouveau Monde. Ce travail est simplement classé dans les librairies et les archives historiques d'Europe. Les temps n'étaient pas encore venus. Et il est à remarquer que, malgré leur culture, ce ne sont pas les Français qui firent éclore l'art en Amérique, mais les Anglais si peu esthètes.



Ph. Haeseler *Coll. Dr Henry Middleton Fisher, Philadelphie*

BENJAMIN WEST

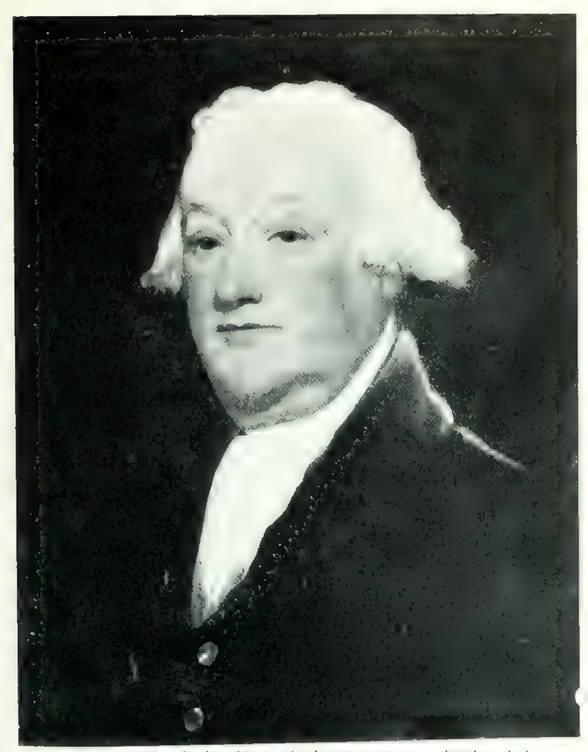
ARTHUR MIDDLETON, SA FEMME ET SON ENFANT

C'est grâce aux efforts d'un groupe d'artistes anglais que se fonda peu à peu, ce que nous pouvons appeler la *Période Coloniale* de peinture aux États-Unis.

Environ un siècle après, et lorsque les Français eurent cédé la place aux Anglais, des artistes de tous genres vinrent s'installer en Amérique, tous assez mal équipés et la plupart possédant un talent médiocre. Parmi ceux qui eurent la priorité, se trouvaient Gustavus Hesselius, le peintre décorateur suédois qui vint en 1711; John Watson, un Écossais qui arriva en 1715; Peter Pelham, le graveur et John Smibert, un portraitiste de quelque talent; le premier d[illegible] en 17[illegible], le second en 1729. On ne peut pas dire que ce furent des artistes de premier, ni même de deuxième ordre, mais ils suppléèrent amplement aux nécessités de la pauvre communauté dans laquelle ils s'installèrent. Quoi que l'on en dise, l'art américain ne fut jamais distinctement britannique; durant cette époque de formation, la peinture anglaise elle-même était encore en enfance; et certains de ces pionniers montrèrent clairement des tendances beaucoup plus continentales qu'anglaises et bien plus en rapport avec l'idéal de Kneller et de Lely.

En cours de temps, cependant, la gloire ascendante de l'art britannique du XVIIIe siècle, se refléta au delà de l'Océan, un peu ternie, sans doute, mais toutefois reconnaissable. A peu d'exception près, les peintres indigènes partirent pour Londres où ils subirent bien vite l'influence anglo-saxonne.

Ceux qui naquirent dans les colonies travaillèrent tout d'abord avec l'un ou l'autre des maîtres précités, puis, tout naturellement, allèrent poursuivre leurs études dans la capitale britannique où, parfois, ils restèrent pour y pratiquer leur profession. Le premier groupe de peintres indigènes, les vrais fondateurs de l'École Coloniale ou Pré-Révolutionnaire — qui dura depuis l'apparition du goût artistique jusqu'en 1783, quand le traité de paix avec l'Angleterre fut formellement conclu, — comprenait : John-B. Blackburn, né vers 1700; James Clay Peele (1720); Matthew Pratt (1734-1805); John Singleton Copley (1737-1815); Benjamin West (1738-1820); Charles Willson Peale (1741-1827); Gilbert Stuart (1755-1828) et John Trumbull (1756-1843). Ce furent ces hommes diligents et loyaux qui mirent la première pierre à l'édifice de l'art américain, et ce ne fut que plus tard, vers le milieu du XIXe siècle, après la vogue de leurs successeurs directs : Thomas Sully (1783-1872); Chester Harding (1792-1866); John Neagle (1796-1865); et Henry Inman (1801-1846), que l'influence anglaise



Acad. des B. A. de Pensylvanie à Philadelphie

GILBERT STUART

PORTRAIT DE JOHN NIXON



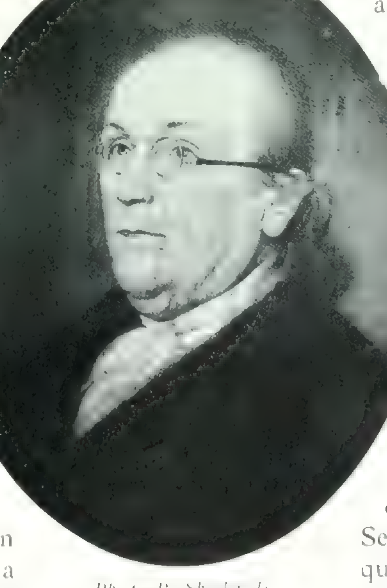
Acad. des B. A. de Pensylvanie à Philadelphie

GILBERT STUART

PORTRAIT DE MRS. SAMUEL BLODGETT

se dissipa. Les figures dominantes dans l'art de cette époque furent : Copley, West et Stuart. West faisait aussi des compositions historiques et allégoriques. Les deux autres étaient plus exclusivement des portraitistes et le plus jeune d'entre eux, Stuart, n'a jamais été dépassé dans ce genre par ses compatriotes des générations suivantes.

Le centre géographique du goût pendant ces années de formation ne fut pas Boston, ville natale de Copley, où il passa ses premières années, ni New-York, ce fut Philadelphie. Quand la paix fut conclue et que Philadelphie fut la capitale nationale, l'art devint florissant dans la cité des Quakers. Des peintres accoururent de toutes parts; et l'on parlait beaucoup des plaisirs de la « Cour Républicaine » comme on la désignait sous le régime de Washington et de son attrayante épouse. On s'intéressait si vivement à l'art qu'en 1805, grâce aux efforts de Charles Willson Peale, on fonda l'Académie des Beaux-Arts de Pensylvanie, la plus ancienne institution de ce genre aux États-Unis ; on peut l'appeler le berceau de la peinture américaine, tout comme « Indépendance Hall » représente le berceau de la liberté américaine.



Ph. C. R. Sheeler Jr.
Acad. des B. A. de Pensylvanie à Philadelphie

CH. WILLSON PEALE

PORTRAIT DE BENJAMIN FRANKLIN

Durant la courte période de transition qui dura de 1783 à 1815, date de la conclusion du traité final de paix avec la Mère-Patrie deux fois vaincue, apparurent dans toute leur gloire trois figures remarquables : John Vanderlyn (1775-1852), Edward Green Malbone (1777-1807) et Washington Allston (1779-1843). Privés de l'inspiration britannique, ces trois hommes de talent s'en allaient à la dérive. Sentant l'impérieux besoin de fréquenter une école étrangère, John Vanderlyn alla s'installer à Paris au lieu d'aller à Londres. Il profita si bien des études qu'il fit en France qu'en 1808 Napoléon lui remettait publiquement une médaille d'or pour

sa toile intitulée *Marius parmi les Ruines de Carthage*. Denon lui offrait une situation du gouvernement, et le tout-puissant David lui-même consentait à poser pour lui. Malgré tout, Vanderlyn refusa de demeurer en France pour toujours; il retourna en Amérique peu de temps après avoir terminé son chef-d'œuvre *Ariane à Naxos* ; plus tard, il mourut abandonné et oublié.

Malbone mourut trop jeune pour avoir eu le temps de laisser quelque œuvre remarquable ; et Allston ne remplit jamais les magnifiques promesses des années de ses études.

Contrairement à ceux qui avaient suivi l'école anglaise, Vanderlyn et Allston ne furent pas essentiellement des portraitistes ; ils consacrèrent leur talent à d'autres genres avec l'ambition d'amener une « Renaissance classique ». Leur art était italien dans ses filiations; mais d'une inspiration italienne vide et décadente et quand ces peintres disparurent, ce que l'on désignait sous le nom de « grand style » s'évanouit à jamais de l'art américain.

La troisième période bien définie qui marque le progrès de la peinture aux Etats-Unis peut s'appeler « Période Provinciale ». Elle s'étend de 1815-1876, date à laquelle on célébra à Philadelphie le centenaire de l'éclosion de l'art.

Durant les premières années de cette période, se créa ce que l'on peut appeler réellement : l'École Indigène de peinture américaine; elle naquit sous l'éloquente inspiration de Bryant, Cooper, Emerson et autres prosateurs et poètes du même genre. Les artistes se divisèrent en trois groupes :

1° Les véritables primitifs ayant à leur tête : Th. Doughty (1793-1856), Asher B. Durand (1796-1886), et Thomas Cole (1801-1848);

2° Les hommes du milieu ou de la période panoramique, comprenant Cole lui-même avec Frédéric Edwin Church (1826-1900), Albert Bierstadt (1830-1902) et Thomas Moran (1837);

3° Les hommes de la phase finale : Georges Inness (1825-1894), Alexander H. Wyant (1836-1892) et Homer D. Martin (1836-1897); le dernier d'entre eux, en plus d'une laborieuse fidélité de transcription déjà employée par ses précurseurs, ajouta une unité de sentiment empruntée aux Maîtres de Barbizon. Les tout

Acad. des Beaux Arts de Pensylvanie à Philadelphie

GILBERT STUART

PORTRAIT D'ELISABETH BORDLEY

premiers, ceux qui appartenaient à « Hudson River ou White Mountain School » furent les vrais fondateurs de la peinture paysagiste indigène et c'est à leurs efforts que l'on doit les progrès accomplis dans ce genre.

Dans tous les champs d'activité, on sentait à cette époque le bienfaisant stimulant de la conscience nationale qui s'éveillait. C'était une ère d'immense développement économique, intellectuel et spirituel ; et en 1828 on organisa dans la cité de New-York une Académie Nationale de dessin, un établissement qui, tout en ayant aidé au développement du goût national, ne peut pas être comparé comme importance historique ou esthétique à celui de Philadelphie.



Académie des Beaux Arts de Pensylvanie à Philadelphie

JOHN VANDERLYN — ARIANE A NAXOS

Durant cet intervalle la peinture reçut sa première impulsion de la part de William Sidney Mount (1807-1868) et de Francis W. Edmonds (1806-1863) ; plus tard elle atteignit son apogée avec : l'observation osée de Eastman Johnson (1824-1906) ; la rude vision de Winslow Homer (1836-1910) ; l'appel plus sentimental de Thomas Hovenden (1840-1895) et la vérité comique de Arthur Burdett Frest (1851).

Au moment ou éclata la guerre civile on peut signaler trois artistes en pleine possession de leur talent et qui arrivèrent pour le salut de l'Amérique artistique.

William Morris Hunt (1824-1879) ; James Mac Neil Whistler (1834-1903) et John La Farge (1835-1910).

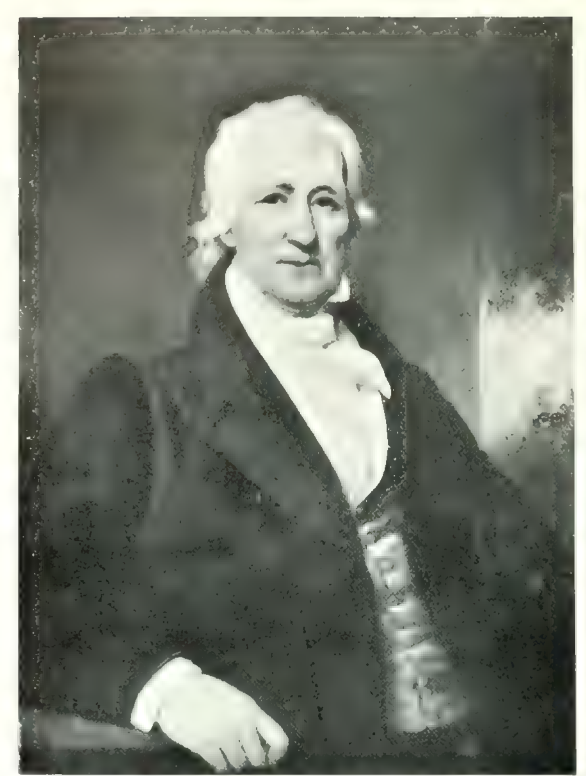
Leurs goûts étaient essentiellement européens, et l'inspiration directe et vaillante de Hunt et de La Farge, mit fin à la période du Provincialisme.

Avec l'ouverture des fêtes du Centenaire et la fondation de la Société des Artistes Américains à New-York, en 1877, commença l'ère présente que nous caractérisons en les termes flatteurs de « Période du Cosmopolitisme ».

Arrêtée momentanément par la Guerre de

Sécession, la marée de richesse matérielle et de prospérité continua à monter et elle ne semble pas encore s'être arrêtée.

Durant l'espace de temps qui s'écoula entre « the Philadelphia Centennial Exhibition » et le « World's Columbian Exposition » à Chicago en 1892, l'art américain se transforma beaucoup. Des hommes qui étaient allés à Düsseldorf, Anvers, Munich et Paris revinrent chez eux pour essayer d'accorder les idées européennes avec les conditions locales; et il faut l'avouer, la plupart du temps ils échouèrent dans la lutte contre l'ascendant matérialiste de l'existence et la stupide persistance du sentiment moral anglo-saxon. Beaucoup, comme Vedder et J. M. N. Whistler préférèrent demeurer à l'étranger, et c'est même pour cela qu'ils influencèrent si profondément leurs compatriotes.



Académie des Beaux-Arts de Pensylvanie à Philadelphie

HENRY INMAN

PORTRAIT DE HENRY PRATT ESQre

Suivant les progrès réalisés il faut donc appeler cette quatrième et plus récente phase de la peinture américaine : la « Période du Cosmopolitisme »; bien qu'on puisse également l'appeler: la « Période d'Eclectisme confus » ; nom qui caractériserait peut-être mieux cette époque d'activité artistique des Etats-Unis de 1893 jusqu'à nos jours.

Bien que l'on essayât tour à tour tous les modes et tous les genres, il n'y eut pas à vrai dire



Musée Métropolitain de New York

THOMAS COLE — PAYSAGE

de changements radicaux dans la physionomie générale de la peinture américaine durant la dernière génération. Il est certain cependant que l'exposition de Chicago fit beaucoup de bien en diffusant le goût, principalement dans le « Middle-West » (l'Ouest-central) ; et le moyen de décentralisation proposé par la Louisiana Purchase Exposition à Saint-Louis en 1804 se répandit avec une rapidité surprenante. Il n'y a plus comme dans le temps un seul centre esthétique dans le pays ; le prestige dont jouissait si fièrement Philadelphie lui fut arraché par la puissance toujours grandissante de l'argent à New-York.

En 1876, Boston affirma ses revendications en érigeant un Musée des Beaux-Arts qui, depuis, a été magnifiquement rebâti. En 1896 le Carnegie Institute à Pittsburg inaugura une série d'expositions de l'art moderne international. Il est inutile de parler des efforts très appréciés en Amérique et en Europe de l'Albright Art Gallery à Buffalo, qui dernièrement a donné l'hospitalité à la « Société Nouvelle ». Il n'est pas non plus nécessaire de rappeler les expositions importantes à New-York et dans d'autres grandes villes de province, de la peinture scandinave contemporaine.

Le même esprit règne dans l'ouest, où Chicago est le centre artistique et où des cités telles que Cincinnati et St-Louis ont des musées bien établis. Dans d'autres villes encore, y compris Indianapolis, Tolède, et Mimeapolis il existe de vastes galeries de tableaux ouvertes au public ou en cours de construction. On peut clore cette liste en mentionnant la « National Gallery of Art » de Washington nouvellement ressuscitée après avoir langui durant de nombreuses années.



Coll. Mrs I. Hunt Slater, Washington.

WILLIAM MORRIS HUNT — MÈRE ET ENFANT

Il y aurait déjà de quoi flatter largement l'orgueil du citoyen ; mais, avant de poursuivre le jugement et d'enregistrer des faits concernant l'histoire de l'Art aux Etats-Unis, il faut attendre les fruits que produira le travail ; de même qu'il faut remarquer l'effet sur le goût public des nombreuses et riches collections particulières. Ce sera la future génération qui poursuivra les considérations, mais, quoi qu'il en soit, on peut remarquer qu'à n'importe quelle époque de son développement, la puissance d'assimilation esthétique de la nation n'a jamais égalé son penchant pour l'acquisition.

II

LA PEINTURE AMÉRICAINE RÉTROSPECTIVE

On doit se rappeler que pendant bien des années arides, c'est à peine si l'on pouvait se rendre

compte de l'existence de l'art américain. Le pays isolé par sa position géographique, le grave problème des premières conquêtes, la lutte pour la vie dans une terre nouvelle, la longue période de provincialisme ; telles furent les conditions qui se combinèrent pour rendre précaire et difficile l'évolution esthétique. Quand la peinture dans les colonies eut pris pied, ses tendances allèrent vers l'Ecole anglaise, et les autres influences, sauf à de rares intervalles, furent exclusivement

Dès le commencement ce fut une bataille ardue ; les conditions ne furent guère propices et toutes les circonstances conspirèrent à retarder l'expression spontanée de la race. Fondamentalement la peinture coloniale fut un produit transplanté. Le premier peintre ne prit rien à l'Indien, car l'Indien du nord n'avait pas grand chose à offrir. La grande difficulté fut toujours l'absence totale d'une esthétique primitive, traditionnelle et pratique, telle que celle offerte en Europe par la classe des



Musée Métropolitain d'Art de New York

WILLIAM S. MOUNT — L'OIE EN LOTERIE

françaises. Il est impossible d'estimer au juste le développement de la peinture aux Etats-Unis, sans une connaissance complète des luttes difficiles et hasardeuses qui en furent le prologue. On doit se souvenir que le pays était et est encore totalement dépourvu de formules artistiques. Aux Etats-Unis il n'y eut jamais de niveau fixe d'esthétique. A vrai dire il n'existe pas d'art indigène. D'autre part, le progrès de la peinture aux Etats-Unis, à quelque période que l'on se place, n'a jamais suivi une ligne persistante et logique de développement.

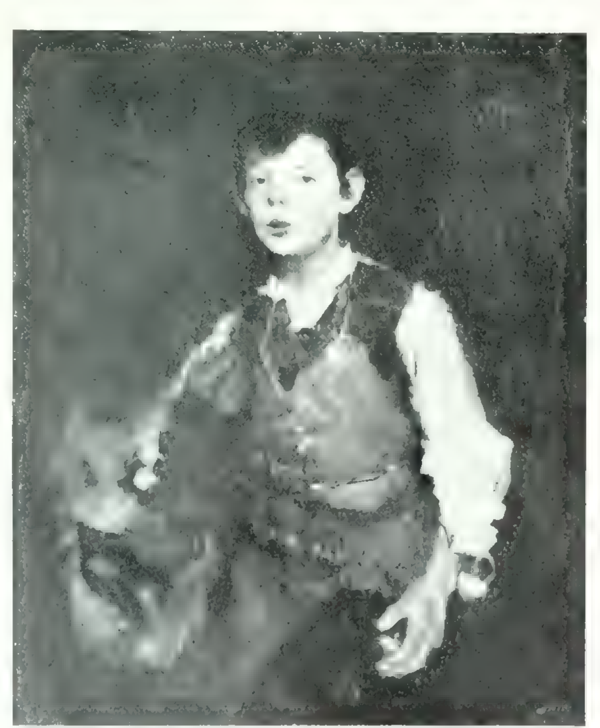
paysans. L'Amérique dut commencer par la fin au lieu du commencement. L'art fut transporté de par de là les mers au lieu de sortir jeune et fort, de la fantaisie fertile, des profondes sympathies et des mains adroites et patientes de gens simples. L'art arriva tout confectionné des ateliers de l'Angleterre et du Continent. Il n'eut pas à se frayer un chemin à travers les âges. Ce fut là le principal obstacle vers l'exécution d'un style personnel. Au lieu de faire appel à ses propres ressources la peinture américaine fut obligée d'avoir constamment recours à l'aide du dehors. Toutefois, bien



Musée Métropolitain de New-York

GEORGE INNESS — CHÊNES EN AUTOMNE

qu'il eût fallu plus d'un siècle pour acquérir une physionomie artistique caractéristique, on percevait toujours des rayons d'espoir et certaines promesses. Derrière tel ou tel masque étranger, sous l'accent britannique, le parler français ou le dialecte bavarois on pouvait discerner des qualités que l'on peut admettre aujourd'hui, comme spécifiques et individuelles. Les progrès ne pouvaient pas être plus rapides. Manifestement un phénomène social, l'art américain comme l'art européen ou oriental ne pouvait pas avoir de signification nationale avant que l'Américain fut parvenu à un type plus défini. Partout, l'histoire de l'art est inséparablement mêlée à l'histoire de l'évolution sociale et ce fait est plus apparent encore dans un pays nouveau comme les Etats-Unis, où tout le programme esthétique couvrait un champ d'activité restreint, et où l'art a dépendu des conditions extérieures.



Musée de Cincinnati

FRANK DUVENECK — JEUNE GARÇON SIFFLANT

Malgré les divers courants, n'ayant aucune base et pas le moindre patronage officiel, la peinture américaine est arrivée à présent à occuper un certain rang.

L'art de la période coloniale fut exclusivement anglais. Ce ne fut pas parmi les marchands hollandais de New-York, ni parmi les Canadiens français du nord ou les aristocratiques cavaliers du sud que la peinture prit pied; ce fut parmi les Puritains de la Nouvelle-Angleterre et les sévères Quakers de Pensylvanie. Les artistes laissèrent transparaître



Musée Métropolitain de New York

H.-D. MARTIN — PAYSAGE AU BORD DE LA SEINE

dans leurs œuvres, les aspérités et le manque de grâce qui les environnaient.

Smibert, qui laissa une série de reproductions des personnages de son temps, fut, aux colonies, le premier peintre étranger de mérite; de même que John Singleton Copley fut le premier indigène qui se distingua. Copley était un portraitiste qui ne manqua ni de force ni de puissance; ses méthodes, quoique restreintes, étaient simples, viriles et sincères et son œuvre, avant qu'il ne quitte Boston pour aller s'installer à Londres, forme le premier chapitre des annales artistiques de son pays. Son contemporain Benjamin West naquit en Pensylvanie près de Philadelphie; sa vie fut si glorifiée et couronnée d'honneurs et de succès, qu'il attira l'attention de la jeune nation vers l'art et la carrière artistique. West alla aussi s'installer à Londres où il devint officiellement le peintre attitré de George III et l'un des fondateurs et des premiers présidents de la « Royal Academy ».

Malgré leur valeur, ces peintres, ainsi que leurs

ALEXANDER H. WYANT — PAYSAGE MATINAL

collègues Matthew Pratt et Charles Willson Peale, ne peuvent être considérés comme des peintres de premier ordre; on doit admettre que leurs triomphes, difficilement remportés, appartiennent plutôt au domaine de l'éthique qu'à celui de l'esthétique. Le travail de Copley se caractérise par sa fidélité au fait reproduit. La volonté d'enseigner quelque leçon de morale exaltée ou d'éveiller quelque grand sentiment se manifeste dans les toiles un technique avec une sûreté de crayon incomparable; ses teintes de chair sont délicatement vives. Son art restera jeune à jamais. Il n'avait qu'une ambition, c'était de fixer les traits du « Père de son Pays »; pour cela il revint du continent, s'installa à Philadelphie et fit le portrait de Washington. Stuart ne laissa pas d'élèves; les secrets de sa palette fraîche et spirituelle se perdirent bientôt dans les nombreux conflits qui



Musée du Luxembourg

J.-M.-N. WHISTLER. — PORTRAIT DE MA MÈRE

peu antiques de West. Tous deux étaient essentiellement des peintres anglais du XVIIIe siècle. Copley était un rigide et puritain Gainsborough; West était à peine un Reynolds verbeux et rhéteur.

Le premier qui mérita le titre d'artiste fut Gilbert Stuart, dont le charme et la fraîcheur de coloris n'ont pas encore été dépassés. Il n'essaya pas de prêcher; il se préoccupa de l'art et non de la morale. Ce fut un vrai peintre. Il riait de l'incapacité pédante de West, et suivit gaîment sa propre

suivirent la Révolution et le déclin de l'École britannique.

Après la guerre, dont l'historien graphique fut l'irascible et industrieux Trumbull, les artistes américains commencèrent à chercher plus loin. Allston alla à Rome et fut à jamais tourmenté par la noblesse de Raphaël et la grandeur de Michel-Ange. Vanderlyn, le peintre de forme le plus important, alla étudier à Paris où il habita pendant plusieurs années. Ce ne fut qu'après la guerre de

1812 que l'art américain se débarrassa enfin de l'influence anglaise; toutefois la tradition persista assez longtemps comme on s'en aperçoit, dans les œuvres de Sully, Harding et Inman.

Bien que la nation eût reçu le baptême officiel, son existence fut plus ou moins problématique jusqu'à cette seconde et décisive défaite des forces anglaises sur terre et sur mer. L'art commença alors à se libérer et à se préparer pour de futures conquêtes. On se sentait proche d'une ère nouvelle. Tous les peintres revinrent en Amérique pour enrichir leur pays des connaissances et des goûts acquis à l'étranger. Des Salons et des Ecoles furent fondés et tout le monde se réjouit de la période qui se préparait, une période qui promettait d'être brillante dans tous les domaines, dans celui de l'esthétique et de la politique; dans le domaine territorial et matériel. En ce qui concerne l'art, les grandes espérances ne se réalisèrent pas si promptement; il recevait peu d'encouragements de la part d'une société qui se vouait entièrement aux durs problèmes de l'existence; la beauté fut exilée de cette nouvelle et agressive communauté.



Musée des Beaux-Arts de Boston

WINSLOW HOMER — TOUT VA BIEN

A la Période Coloniale succéda la Période du Provincialisme. Même dans les grandes villes, il était impossible de suivre des cours réguliers. Beaucoup parmi les plus grands talents débutèrent comme peintres d'enseignes, allant pédestrement d'un endroit à un autre. Ainsi les rêves exaltés de Allston s'évaporèrent dans les confins stériles d'un atelier de la Nouvelle-Angleterre. Vanderlyn mourut après avoir longtemps et vainement cherché. Chester Harding ne fut pas plus heureux. L'art ne doit pas être forcé, il doit être aidé. Certains comprirent



WINSLOW HOMER — LE GULF-STREAM

enfin que le germe du progrès se trouve dans le simple amour de tout ce que l'œil peut voir et l'esprit comprendre. Ce fut alors dans les paysages que le peintre indigène révéla les signes d'une vitalité indépendante. Il est à remarquer que le paysage est encore aujourd'hui la gloire de l'art américain.



Musée Metropolitain de New York

ABBOTT H. THAYER — JEUNE FEMME

L'évolution du paysage fut amenée par des hommes qui, dans leur jeunesse, avaient été des graveurs. Le premier remarqué fut Thomas Doughty ; celui dont le travail témoigne le plus de vérité et de solidité est Asher B. Durand ; et celui qui combina le mieux l'observation et l'allégorie fut Thomas Cole. A côté de ceux-ci travaillèrent Casillar Reusett, les frères Hart et d'autres. Les scènes de leurs transcriptions littérales et scrupuleuses étaient surtout les vallées boisées de l'Hudson River, le Catskills et les White Mountains.

Visant tous le même but et peignant les mêmes thèmes, ils se développèrent graduellement en une

école bien définie. Quelques-uns allèrent à l'étranger et revinrent avec de faibles reflets de la divine sérénité du Poussin et de Claude ; ou du roman délayé de Lessing et Schirmer ; toutefois leur travail fut américain comme sentiment et comme technique. Le mouvement atteignit son apogée avec Church, Bierstadt et Moran qui allèrent vers l'Ouest et même le Sud de l'Amérique, reproduisant de vastes panoramas et des compositions topographiques où se révélaient les lointaines et merveilleuses Rocky Mountains, le Yosemite, le Yellowestone et les Andes.

A proprement parler, il y avait à peine un artiste d'autres genres de peinture avec quelque succès. Le panégyrique historique fut représenté par Emmannuel Leutze, d'origine allemande ; et le genre indigène fut dévoilé par Mount et Edmonds dont les toiles sont riches et chaudes en coloris et montrent un grand sens d'observation et du caractère.

Il y avait eu déjà des suggestions d'un plus sérieux développement de la peinture américaine, et avec Fuller, Hunt, Inness et La Farge apparut la seconde période dite de transition. Comme toutes les époques de ce genre elle fut marquée par l'hésitation et l'incertitude ; il y eut plus de promesses que



Cl. Braun

JOHN SARGENT — « EL JALEO »

dans ce groupe. Malgré les immenses dimensions de leurs toiles, leurs méthodes étaient myopes et restreintes. Les détails de roc et de feuillage étaient trop minutieusement marqués. Il n'y avait aucun essai de synthèse, et on devinait un manque de tempérament. Bien que Cole et Church eussent montré des éclairs de suggestion émotionnelle, on sentait dans leur œuvre plus de patience que de passion. Cependant la vogue de ces hommes est indiscutable. Ils plaisaient avec leurs vagues sentiments de grandeur poétique et de fierté nationale ; et ils trouvèrent une appréciation toute prête auprès d'un public naïf et dépourvu d'esprit critique. Dans une certaine mesure on cultivait d'actes accomplis ; cependant ces hommes furent les précurseurs du nouveau mouvement de l'art qui forme la base de la période actuelle. Ce sont eux qui montrèrent le chemin à leur génération. Ils étudièrent tous à l'étranger. Et c'est aux ateliers de Paris, ou aux sombres champs de Barbizon, qu'ils acquirent la force motrice qui mit en mouvement l'art américain. Ce furent les Français de 1830 avec leur touchant mélange de romanesque et de réalité qui aidèrent à former le premier art des Etats-Unis. L'éloquente lumière de Delacroix comme filtrant à travers l'atelier de Couture, et la sincérité résolue de Jean-François Millet agirent d'une façon magique sur les sympathies des jeunes

gens d'au delà de la mer. Le premier et le dernier de ce groupe, Fuller et La Farge, étaient nés pour remplir des fonctions spéciales dans le goût indigène. C'est à Hunt et à Inness que revient la gloire d'avoir hâté la révolution et la réforme.

Si Durand et les premiers paysagiste, en adorant la nature, suggèrent la poésie à Bryant ; George Fuller est le Hawthorne de la peinture de forme en Amérique. Fuller est, certainement, l'une des apparitions les plus subitement romantiques dans les annales de l'art de son pays. Sa vie fut un mélange de renonciation et de triomphe longtemps retardé. Alors qu'il avait à peine débuté dans la carrière, il se retira pour aller vivre dans une ferme isolée sur les collines des Massachusetts. Il n'en sortit qu'après de longues années de réclusion pour devenir l'un des rares maîtres de la forme et du sentiment que sa nation ait produits. Bien que n'étant pas en relations avec ses collègues, il marcha de pair avec eux et même il les surpassa dans la modernité de sa technique caressante et dans son évocation psychique tendrement attrayante.



Coll. de Mrs Hunter

JOHN SARGENT — MESDEMOISELLES HUNTER

Le cas de William Morris Hunt est très différent de celui du modeste et solitaire Fuller. Possédant une personnalité imposante et magnétique il était bien l'homme du nouvel évangile de l'autonomie artistique. Très jeune il alla à l'étranger, passant successivement par l'exactitude de manières de



Gal. Nationale des Beaux-Arts des États-Unis à Washington

THOMAS W. DEWING

JEUNE FEMME JOUANT DU VIOLONCELLE

Düsseldorf, par le romanesque coloré de Couture et atteignant la phase finale de son apprentissage après une longue fréquentation du sérieux apôtre paysagiste de Fontainebleau. C'est l'esprit de Millet qu'il emporta dans la Nouvelle-Angleterre, et bien qu'il ne produisit pas d'œuvre très importante, il fut un précepteur remarquable et une source fertile d'inspiration pour les autres. Hunt fut le premier américain qui apprécia l'aise et la souplesse du maniement. Il fut l'implacable ennemi de la main froide et métallique de ses prédécesseurs. Sous ses assauts réitérés les menottes tombèrent finalement des poignets de l'art américain, le laissant libre de tout essayer.

Le même travail accompli par Hunt et Fuller dans le domaine de la peinture de forme fut appliqué par Inness dans le genre paysagiste. Inness est le maître émotionnel de l'art américain. A travers ses paysages de montagnes, de collines et de prairies on sent une exaltation poétique entièrement neuve. Son tempérament offre un étrange mélange de logique et de lyrisme. Il devint un spécialiste de l'observation spécifique. Il finit en suprême synthétiste de la signification des secrets de la nature. Il est certain qu'Inness doit ses vues artistiques aux maîtres de Barbizon. Son travail exprime leur credo et perpétue leurs traditions. Cependant ce n'est pas une simple transplantation, mais quelque chose qui, dans ses manifestations les plus congéniales devient individuel et inspiré. Ses successeurs, Homer D. Martin et Alexander H. Wyant, poussèrent encore plus loin l'émancipation du genre paysagiste américain. Martin est plus fort et plus puissant ; Wyant plus intime et plus poignant. Avec sa large structure de dessin et son sens profond de l'immensité solennelle de la nature, Martin reste l'un des grands maîtres dans la marche ascendante de l'art paysagiste de sa génération. Par sa méthode, sinon par sa manière, il est aussi l'un des précurseurs de l'Impressionnisme. Le style sérieux et austère de Martin se complète en la quiétude lyrique de Wyant dont toute la vie fut une lutte très dure et une continuelle souffrance et qui ne trouva de la consolation que dans son art commencé à n'être pratiqué que tardivement. Ses coloris sont aussi restreints que ceux de Martin et cependant avec ses sombres ors jaunes, avec ses bruns riches, avec ses gris argentés il évoque comme peu de peintres le véritable état d'esprit « des lieux » dépeints, le sens d'« un portrait » de la nature à la fois permanent et personnel. Ce sont ces artistes qui ont élevé, en Amérique, l'art paysagiste au-dessus de tous les autres. Ils commencèrent timidement et maladroitement, mais ils bâtirent sur des assises solides et intelligentes. Ils n'essayèrent pas de décrire toute la nature, mais seulement certains



GEORGE HITCHCOCK — VÊPRES EN HOLLANDE

de ses côtés qui plaisaient à leur humeur et à leur tempérament. Ensemble, avec leurs camarades, à l'étranger, ils établirent une fois pour toutes le principe de sélection et la validité du choix individuel. Ainsi le chemin se trouvait ouvert à toutes les tentatives.

Le dernier des initiateurs du nouveau mouvement, John La Farge, qui vient de mourir, présente un problème plus compliqué que tous les autres. De parents français, il n'est pas ethnologiquement parlant, américain, bien qu'il ait passé la plupart de sa vie à New-York et que son œuvre forme partie intégrante de l'histoire du pays. Il est important de noter que ces artistes étaient des penseurs et des raisonneurs en même temps que des créateurs : parmi eux, certains primitifs même, comme particulièrement Fulton et Morse étaient des hommes de science et des inventeurs. Inness était un ardent théologien ; Martin un remarquable orateur et La Farge se lança dans des spéculations concernant l'unité de toute expression esthétique. Il professa de croire la coordination des arts variés et, inévitablement, sa pratique de divers arts fut marquée par un singulier et fascinant éclectisme. Possédant des sympathies diffuses, en rapport avec les tendances de tous les pays et de toutes les périodes, tendant tantôt vers le murmure mystique de l'Orient et tantôt vers la douceur de la Renaissance, il resta durant toute sa carrière un expérimentateur inspiré et toujours changeant. Dans tout ce qu'il laissa il y a une incertitude qui forme à la fois son charme et son défaut. Ce maître, possédant de grands moyens, est un harmoniste subtil et tentateur qui remue l'âme avec une force infiniment compliquée et qui ne devient jamais un chanteur à la voix claire et sonore. En finissant d'analyser sa production, que ce soit comme décorateur de panneaux ou de vitraux, que l'on considère ses aquarelles ou ses peintures à l'huile, il se place au premier rang des coloristes. John La Farge légua à ses successeurs le culte de la couleur. Ce n'était pas la couleur dans le sens chromatique et moderne du mot ; c'était la couleur décorative et c'était là un élément dont on avait grand besoin.



WILLIAM T. DANNAT — PORTRAIT DE JEUNE FEMME



Musée Métropolitain de New York

WILLIAM T. DANNAT — CONCERT ESPAGNOL

III

LA PEINTURE AMÉRICAINE CONTEMPORAINE

Le pont entre le passé et le présent a été traversé. La période du Provincialisme a disparu difficilement, mais sûrement. La



(Coll. William T. Evans, Esqre, Montclair (New Jersey))

THEODORE ROBINSON — RÊVES

peinture américaine entre à présent dans la large avenue du Cosmopolitisme.

Il y a, cependant, certains hommes comme Whistler, Winslow Homer, Albert P. Ryder et Ralph A. Blackelock qui sont restés en dehors du courant de développement. On peut les considérer comme les indépendants de l'art américain, les solitaires individualistes, soumis, tout au moins superficiellement, à quelques-unes des règles dominantes.

L'art persuasif et insinuant de James Mac Neil Whistler atteignit sa maturité sur le continent et son aspect extérieur est entièrement le fruit d'influences européennes.

Son créateur jeta l'internationalisme à la face du public. Absolument français dans ses sympathies esthétiques, il promulgua l'insidieuse théorie que l'art n'a pas de contrée. Il produisit, toutefois, toujours des œuvres qui, psychologiquement au moins, sont la quintessence de l'esprit américain. Avec Whistler, la peinture devint le reflet d'un organisme très intellectuel. Tandis qu'il a une manière presque sténographique dans sa brièveté nerveuse et dans sa [illegible] au fond l'homme est un visionnaire et un transcendentaliste. Il s'élève au-dessus du matériel et se meut dans un trouble et attrayant royaume de suggestions subtiles, dans un monde de demi-teintes. Ses toiles vibrantes semblent absolument vivre ; elles sont des atomes de l'éternel mystère qui recouvre toutes choses. Quoique le génie de Whistler ait bien des faces et beaucoup de filiations différentes, quand il atteint l'expression suprême, comme dans le portrait de sa mère, il est indéniable que ce génie est américain. On y trouve dans cette œuvre : la donnée simple, la restreinte puritaine, et la signification spirituelle qui s'associe clairement avec le genre de pensée Emersonien. Ne vous laissez pas tromper par des légendes sur la personnalité de l'homme, ni par ses incessantes expériences artistiques. Sous la surface mobile il y a une continuité de structure qui est scientifique dans sa précision, et une sensibilité esthétique qui représente le principe de sélection porté presque à une extrémité périlleuse.

La complète reddition à l'esprit, la suppression finale de toutes les qualités riches et robustes qui marque la dernière phase de Whistler trouvent leur antithèse dans le



WILLARD L. METCALF — PAYSAGE DE NEIGE

rude génie de Winslow Homer. Tout comme l'un est une impérieuse assertion de l'aristocratie de choix, l'autre est défiant dans sa démocratie. Si George Fuller suggère Hawthorne, le littéraire équivalent de Winslow Homer est sûrement Walt Whitman. Il y a dans l'œuvre de Homer une force saine qui atteint, présentement, une grandeur sans parallèle dans tout l'art de son pays. Homer est indigène. Il n'étudia jamais à l'étranger, il s'instruisit lui-même et travailla seul et sans aide. L'art de Winslow Homer doit s'étudier d'après le caractère personnel de l'homme. Contrairement à la plupart des artistes il ne fait pas de sentimentalisme dans sa peinture. Il est idiomatique et souvent brutal dans ses productions. Bien que, peut-être, il donne à son fermier, à son chasseur, à son pêcheur quelque chose de la majestueuse simplicité des paysans de Millet, il est dépourvu de commisération et de pitié sociale. Son art est naturaliste et lui-même représente un peu le paysan de Ornana. C'est à Courbet, non pas à Millet qu'il ressemble. Il n'existe pas dans les annales de la peinture américaine de pages aussi vigoureuses et aussi tranchantes que celles fournies par Winslow Homer. Il n'est esclave d'aucune école ; il puise dans sa propre force et dédaigne le genre lyrique efféminé qu'affectent certains artistes de son entourage. Bien que dans sa longue et active carrière il touche à une grande variété de thèmes, c'est dans les scènes marines qu'il atteint son apogée. Il montre là, la très grande vision, l'étendue des moyens et l'ardeur fondamentale qui font réellement le grand art. Winslow Homer mourut en reclus laconique sur la côte de Maine, près du ciel, de la mer et du vent, les éléments qu'il connaissait si bien et décrivit avec une puissance et une sûreté de maître. C'est dans un monde plus fantastique que nous transportent Ryder et Blackelock. A certains points de vue ce sont les individualistes les plus frappants du groupe ; toutefois, aucun d'eux n'atteint une expression clairement formulée, à cause d'une technique insuffisante. Ils diffèrent autant l'un de l'autre que de leurs collègues.



Musée Métropolitain de New-York

JOHN W. ALEXANDER — NOIR ET VERT

Ryder erre vaguement dans des thèmes imaginaires et des richesses superficielles. Blackelock place des formes à la Monticelli sous les chênes massifs de Rousseau.

De telles œuvres, malgré leur étrange magie, appartiennent aux chemins détournés de l'art, et non pas aux larges voies du développement normal.

Nous sommes familiarisés à présent avec les principaux protagonistes de la peinture américaine durant cet état transitoire, bien qu'il soit nécessaire aussi de jeter un coup d'œil sur l'œuvre de Eastman Johnson dans le genre domestique et sur celui de Thomas Eakins dans le domaine réaliste.

L'art paysagiste qui nous étale sa beauté et sa sensibilité d'une manière si complexe se divise à l'analyse en deux phases distinctes. Il est tonal ou impressionniste dans ses tendances. D'une part c'est la continuation fidèle de l'école de Barbizon qui a son origine dans l'art anglais du commencement du siècle dernier et dans l'École hollandaise du XVIIe siècle, tandis que, d'autre part, il emprunte aux disciples modernes de la couleur prismatique... à Monet, Pissarro, Renoir et Sisley.

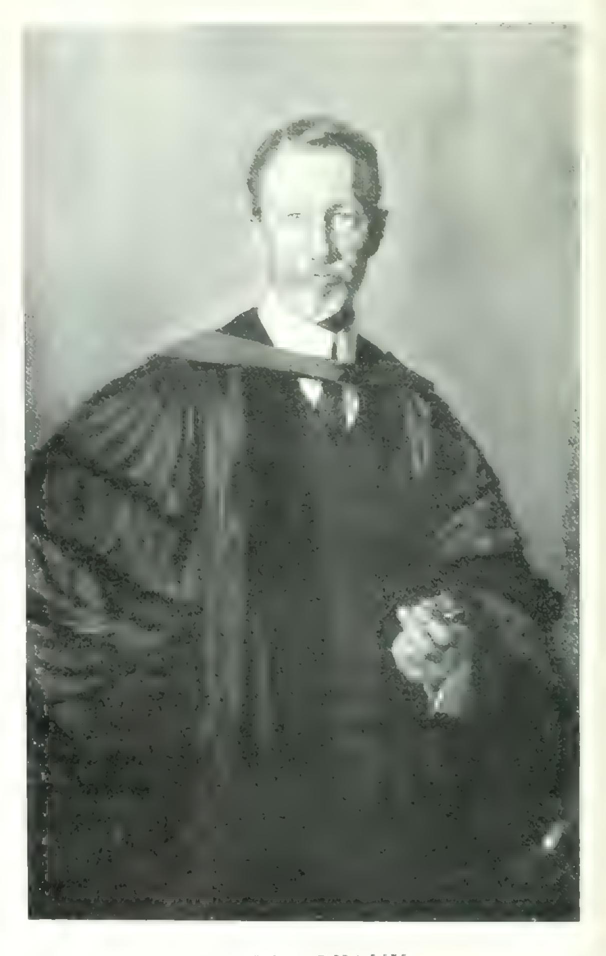


IRVING R. WILES
PORTRAIT DU PROFESSEUR BURGESS

Il y a moins de complications dans le genre portrait, car les principaux artistes américains illustrent la méthode inaugurée triomphalement par Carolus Duran et aussi brillamment exemplifiée par John Sargent et ses semblables. Les dernières tendances de la peinture américaine, dont la plus significative a été l'ascendance graduelle de la technique, ne se présentèrent pas tout à coup. L'art américain d'aujourd'hui doit sa position à l'avancement social, matériel et intellectuel de son pays.

Après la guerre civile vint un second mouvement qui pressa l'activité générale. Le centenaire artistique de Philadelphie et la fondation à New-York d'une Société d'Artistes Américains sont les événements importants de la période; ils sont à noter dans la chronologie de la peinture américaine.

Avec l'augmentation rapide de la richesse et la facilité des moyens de communication, des groupes de jeunes gens enthousiastes allèrent quérir à l'étranger une instruction artistique. Ils partirent pour Munich, Anvers, Düsseldorf, Londres et un plus large contingent se dirigea sur Paris. Relativement ils étaient plus jeunes que leurs prédécesseurs et, par conséquent, plus aptes à se laisser influencer. Quelques-uns restèrent à l'étranger. Rosenthal et Marr s'installèrent dans la capitale bavaroise; Hitchcock et Melchers en Hollande; Shannon, Abbey, Mark Fisher et Mac Clure Hamilton en Angleterre; Dannat, Stewart, Harrison et d'autres en France. Pour la plupart, cependant, ils revinrent en Amérique, après une période plus ou moins longue, reprendre la lutte dans l'atmosphère peu propice de la terre natale. Les artistes de Munich ayant à leur tête Shirlaw, Chase et Duveneck, tous élèves de Piloty, Wagner ou Diez, exercèrent d'abord la plus grande influence. Ils étaient de libres et brillants dessinateurs et ils affectèrent les tons chauds et sombres tant en faveur chez les Bavarois. Bien que pendant plus d'une génération Chase restât



CECILIA BEAUX
PORTRAIT DU Dr W.-H.-H. HOWELL DE BALTIMORE

le représentant militant de l'art américain, l'influence directe des peintres de Munich ne fut que temporaire. Peu de temps après, ceux venant de Paris s'assurèrent la suprématie. Et à partir de cette date la mère nourrice de la peinture américaine fut toujours la cité de la Seine. Malgré sa filiation technique à l'art français, l'esprit national s'est, néanmoins, développé d'année en année. A l'Exposition de Paris, en 1889, ce furent les peintres américains vivant ou travaillant à l'étranger qui remportèrent les principales distinctions. A l'Exposition Universelle de 1900, non seulement la France, mais le public reconnut la vigueur supérieure et l'intégrité d'une production purement indigène. Flattés de leurs premiers succès et assez sensibles au charme de leur entourage les ex-patriotes ont, dans certains cas, donné des déceptions. Il n'y a pas à nier qu'ils n'aient produit d'admirables œuvres, mais il leur a manqué le sain stimulant des conditions adverses. Ce sont ceux qui, ayant terminé leur apprentissage dans les ateliers étrangers, rentrèrent en Amérique pour faire face à l'opposition et à l'hostilité, qui aidèrent le plus à la formation de l'art américain contemporain.

Pour les paysagistes, les plus anciens, y compris Miner, Murphey, Tryon, Dewey, Dawis et Ranger et les plus jeunes tels que Crane, Ochtman, Foster, Dearth et Dessar, se groupèrent résolument parmi les tonalistes. Leur art est un franc appel au sentiment. Il n'y a rien de vivide et de décisif. Il est assez pacifique pour satisfaire l'âme craintive, plus élégiaque que lyrique ; il célèbre, en des accents doucement modulés, la tranquille étendue d'un bois d'automne, le lent coucher du soleil derrière de sombres collines, un lever de lune brumeux ou le calme d'une scène de crépuscule. C'est un respectueux tribut au passé. C'est un essai pour ressusciter et faire vivre certains états d'âme oubliés depuis longtemps. Psychologiquement parlant, cet art est une douce protestation contre le matérialisme grandissant des temps présents, c'est un besoin d'échapper plutôt que de faire face bravement au bruit étourdissant et à la précipitation de la vie contemporaine ; c'est peut-être pourquoi ce genre est en vogue. On ne peut pas nier que ces artistes soient de sincères poètes de la nature. Ils connaissent et aiment le thème qu'ils reproduisent avec une telle persistance. Un pendant logique à ce groupe, bien qu'appartenant à la catégorie des peintres de forme, c'est Horiate Walker qui choisit l'appel de vie le plus primitif parmi les paysans français-canadiens. Un peintre zélé et un pâle coloriste, Walker, dans ses scènes rustiques, continue le genre pastoral qui a longtemps enrichi l'art. Il y a des échos de Millet, de Troyon et d'Israëls dans l'œuvre de ses collègues ; il imite plutôt qu'il ne



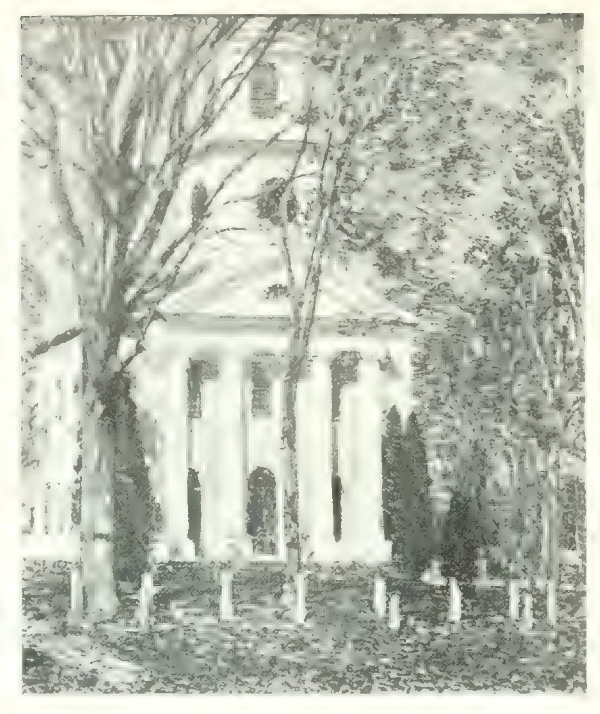
Coll. General Rush Hawkins, Providence R-I.

GARI MELCHERS

JEUNE FILLE DE BRABANT

crée. Cependant son art raconte sa propre histoire avec noblesse et sincérité.

Il manque dans le travail de ces hommes l'observation directe de la nature ; beaucoup peignent dans leur atelier. Ils n'ont pas toujours résisté à la tentation de surpoétiser, et, au lieu d'une saine réalité, ils donnent une simple convention émotionnelle. La palette a constamment besoin d'être nettoyée et ceci fut compris par ces apôtres de l'Impressionnisme qui étudièrent à Paris et revinrent pour risquer d'être incompris et ridiculisés en Amérique. L'un des premiers impressionnistes américains et le disciple le plus fervent de cette Ecole fut Théodore Robinson dont toutes les contributions, trop rares, restent comme les précieux avant-coureurs du nouveau mouvement. C'est toutefois la Société connue sous le nom des « Ten American Painters » (Les dix peintres Américains) fondée en 1898 qui aida grandement la cause et dont les membres ont finalement fait accepter leurs théories à un public peu préparé. Cependant l'Impres-



CHILDE HASSAM — VIEILLE ÉGLISE

GEO BELLOWS — LE PONT DE BLACKWELL



EDMUND C. TARBELL — JOSÉPHINE ET MERCI

sionnisme américain n'est pas absolument semblable à l'Impressionnisme français. Le peintre américain a accepté les faits mais pas la forme de l'exposé. Il a adapté l'analyse prismatique aux conditions locales de couleur, de lumière et d'atmosphère ; et, graduellement, il est arrivé à se créer une technique indépendante. Un seul peintre américain, Hassam, est allé aussi loin que Monet et, aujourd'hui, il est l'arbitre absolu des belles et vibrantes oppositions de couleurs. A part Hassam, les principaux représentants de ce nouveau et vigoureux évangile de lumière et d'air sont : un élève de Gérôme, homme d'un certain âge qui a passé en se distinguant par bien des transitions, Metcalf, le lyrique aux tons doux ; Reid, qui a appliqué le principe à la décoration, et feu John H. Twachtman, qui ajouta à ses improvisations en teintes délicates roses, mauves, violettes, quelque chose de la subtile abstraction de la manière japonaise.



Coll. M. Bella L. Pratt, New-York.

ED. C. TARBELL — JEUNE FILLE TRICOTANT

Il faut associer à ces hommes les peintres de Boston : De Camp, Tarbell et Benson. C'est aux lumières de Besnard et aux grands effets de

la nature qu'ils s'attachent plutôt qu'aux triomphes du maître de Giverny. Ce sont des adeptes, des ouvriers faciles qui étalent un grand choix de thèmes. Tarbell donne à ses intérieurs, genre Nouvelle-Angleterre, un peu de la luminosité de Vermeer, et à ses portraits une certaine vérité et une liberté d'observation. Les petits personnages de Benson habillés de blanc et placés en plein soleil



FRANK W. BENSON — "ELEONOR"

ont cette inviolabilité morale et cette attraction physique que l'on considère bien américaine, et De Camp tient un juste milieu entre la solidité de la manière de Munich et la dextérité des Français. Que dans l'ensemble ils étalent plus de métier que de conviction, ce n'est pas à déplorer car ils ont révélé à un public arriéré les possibilités de la technique moderne, en prouvant la nécessité de qualités réelles dans chaque branche de leur art. Il faut ajouter à ces noms celui d'une femme Miss Mary Cassat — qui est de nos jours l'artiste impressionniste la plus remarquable en Amérique. Elle résida longtemps à Paris. C'est une ancienne élève de Degas. Miss Cassatt compose en larges et plates surfaces de couleur ; elle dessine avec une grande puissance et une grande pureté de contours. Son art célèbre un thème, l'endurante beauté maternelle. C'est une artiste unique dans sa sûreté, sa sincérité et sa force. Bien que les vraies distinctions en peinture consistent dans la manière et la méthode plutôt que dans le choix du sujet, néanmoins le sujet a des droits sur la manière et ainsi la peinture de forme appartient dans un certain sens à une classe particulière. Il faut l'avouer, la forme telle qu'elle est comprise dans l'art ne s'est jamais absolument acclimatée en Amérique. Le nu a toujours été l'esthétique rejetée. On n'a jamais compris la nudité. Il est vrai que l'*Ariane* de Van-

derlyn et les *Réflexions* de Fitz sont d'admirables nus; toutefois la persistance du puritanisme et son logique corollaire, la timidité du public en présence de la forme humaine dévoilée, ont empêché cette phase de la peinture de se développer aux États-Unis. Ce n'est pas la faute des artistes; ils ont presque tous appris à dessiner le nu, et quelques uns à le dessiner admirablement, au temps où ils étaient étudiants. La faute en est au public; il accepte les abstractions académiques de Kenyon Cox et l'adolescente *Pruriency* de Sargent Rendall; il refuse d'aller plus loin. Malgré ces limites il y a, néanmoins, des peintres de forme ayant du mérite; parmi ceux dont la réputation est établie citons : Abbott H. Thayer, George de Forest Brush, Thomas W. Dewing et John W. Alexander. Les deux premiers étaient élèves de Gérôme. Ils représentent la tradition académique et l'influence du maître se fait jour dans leur travail. Thayer est le peintre officiel de la pureté féminine. Il a un vrai culte pour la chasteté; la franche innocence de la jeune femme est son thème favori. Ici, il la représente assise sous un dais bleu et or, passive comme un marbre; là, étonnée, elle contemple le vaste monde. Il n'y a aucune équivoque, ce n'est pas une demi-virginité, c'est la virginité «victrix». Brush, lui, peint la maternité; il commença par décrire l'Indienne-américaine avec beaucoup de puissance imaginative. Aujourd'hui il peint la famille autour du foyer domestique. L'œuvre de Thomas W. Dewing, un élève de Boulanger et de Lefebvre, est entièrement fait d'exceptions et d'une grande sensibilité. Sur ses panneaux, il place un type très complexe de féminité. Ces femmes ont assez de sophistication aristocratique. L'anémie physique et mentale, provenant de générations de culture, est exprimée dans leur attitude et dans l'atmosphère qu'elle exhale. L'art de Dewing est ingénieux et patient, il est profondément individuel. Il souffre d'un trop grand raffinement, c'est exquis, c'est un appel muet et, cependant, c'est périlleusement proche d'être une transsubstantiation esthétique. Les toiles de John W. Alexander révèlent la magie du genre affecté au modernisme. Son œuvre semble néanmoins l'une des contributions les plus distinguées et les plus personnelles de l'art américain contemporain. C'est un dessin spirituel et nerveux, c'est maigre en substance, c'est cependant très artistique.



Ph. Sardnal

MARY CASSAT — LA BRODEUSE

Dans les genres autres que le nu, l'art amé-



Coll. Olivier Sainsère

MARY CASSATT — MATERNITÉ

Düsseldorf et à Paris,et c'est une des personnalités marquantes d'aujourd'hui. Melchers a passé par de nombreuses phases, y compris celle du Socialisme chrétien, popularisé grâce à Fritz von Uhde et à ses adeptes. Il a travaillé en Bretagne, en Hollande avec son collègue et ami George Hitchcock, et en Amérique. Il a décrit l'humble paysan hollandais et les pêcheurs et le violent Président d'une grande République; il a presque toujours commandé le respect et l'admiration. Il est regrettable que Marr. qui s'est attaché à la capitale bavaroise depuis ses années d'étudiant, expose si rarement dans sa terre natale, car on a besoin d'un art tel que le sien, riche, varié et qui s'étend sur une vaste échelle. Les artistes de Paris gardèrent des relations fréquentes avec leur mère-patrie. Il est vrai que Dannat, Harrison et Hitchcock exposent seulement à de rares intervalles et de moins en moins fréquemment; mais les jeunes talents tels que Gay, Mac-Cameron, Mac Ewen, Tanner, Walden, Hubbell, Koopman, Hopkins, Brown et les brillants nouveaux venus, Miller, Frieseke et Oberteuffer sont plus régulièrement représentés. En vivant à l'étranger comme le font ces hommes, les thèmes même tend vers des buts très divers. Le genre du portrait où l'on sent encore la tradition de Carolus Duran est représenté par Beckwith, Chase, Seymour Thomas, Wiles et Miss Beaux qui, plus ou moins près, suit les traces de Sargent; par Lockwood qui resta fidèle à son maître La Farge et par de nombreux jeunes gens d'un tempérament plus individuel, tels que Robert Henri et Ben-Ali Haggin; le premier qui subit une influence espagnole et le second qui travaille seul avec vigueur et confiance. Il y a de nombreux peintres de portraits qui vivent un peu partout, et qui reviennent de temps à autre aux États-Unis : à leur tête John S. Sargent. Un autre, plus populaire près du public, J. J. Shannon, habite Londres et rapporte d'Angleterre des visions du XVIIIe siècle. Ses portraits, genre Velasquez, sont toutefois modernisés par une exécution personnelle toujours libre, souple et élégante.

Des deux artistes qui résident en Allemagne : Gari Melchers et Carl von Marr, le premier a gardé davantage l'esprit de sa terre natale. Il a étudié à



ELIZABETH SPARHAWK JONES

AU PARC, PHILADELPHIE

qu'ils choisissent sont presque exclusivement étrangers et leurs toiles, bien que flexibles et adaptables, se ressentent néanmoins du goût européen. Si admirable que puisse être cette méthode d'étude, ce n'est cependant pas en cultivant exclusivement les sympathies cosmopolites que la peinture américaine peut se développer : c'est au contraire avec l'aide d'un nationalisme toujours grandissant.

On ne peut pas trouver de meilleurs exemples à cette tendance que Redfield Schefield, Dougherty, Symons, Garber et William Wendt. Redfield fait de larges et sévères paysages décoratifs purement américains; Schefield est presque entièrement indigène dans ses inspirations; et en Dougherty la peinture marine possède un artiste qui tôt ou tard se placera sur le même rang que Winslow Homer. Massifs au physique et positifs dans leurs opinions, ces derniers sont les jeunes Titans de l'art américain; ils s'en vont dans la vie, heureux de leur force morale et convaincus d'éclairer le sentier de l'avenir.



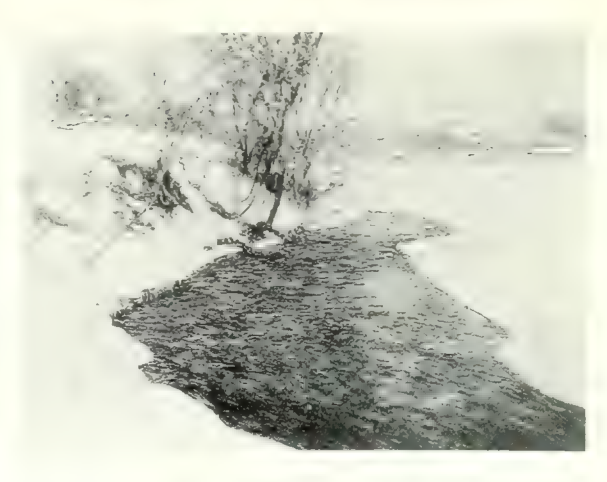
Carnegie Institute Pittsburg

J.-J. SHANNON — BACCHUS ENFANT

Cependant ils ne sont pas les seuls à déployer de l'activité. Il y a en d'autres dignes d'intérêt. Dabo affecte les abstraits impalpables du paysage local. Burroughs et Davies s'unissent en un effort vague et vain pour essayer de ranimer l'esprit classique et de cultiver le poétique et le symbolique. Mais leur art pas plus que l'art très somptueusement orné de fantaisistes comme Herter, Leeb et Ballin, n'a eu une influence puissante sur les conditions des jours présents. Ils sont franchement réactionnaires dans leur attitude et restent paresseusement et languissamment dans l'atmosphère de tradition de la Renaissance. Glackens, Sloan et Shinn sont d'autre part des apôtres convaincus, ainsi que tous les membres de leur Société, de la nécessité de la liberté graphique. Bellows peint des rivières avec un mélange de jeune bravade et de réelle vision artistique et Luks cherche à intensifier et parfois à exalter la pittoresque laideur de la vie d'une rue de faubourg. Le but de ce dernier groupe, c'est de remplacer le sentiment par le fait. Les dieux

vénérés sont : Manet, Degas, et, après eux, les plus miséreux olympiens de Montmartre. Bien qu'ils montrent un talent indéniable, ils sont trop enclins à voir les types américains et les scènes à travers les verres brumeux de leur courte période d'études à Paris.

Bien que ces tendances datent d'une génération et plus, il ne faut pas en conclure que le mouvement appelé nouveau, qui, à Paris, correspond à ce que l'on appelle « Le Salon d'Automne » et le « Salon des Indépendants » n'ait pas son reflet dans l'art américain. On prétendait dernièrement que, sous l'aile protectrice de Stieglitz et de Steielen, les expériences chromatiques et linéaires de Henri Matisse et de Picasso auraient pu se faire une place ; et il y a, plus récemment encore, des convertis à la cause en les personnes de Maurer, Dove, Hartley, Weber, Carles etc. Ils ont été une fois au moins atteints d'une attaque sporadique de Cubisme, Futurisme, Orphisme, et autres manifestations similaires. Ils sont très zélés dans leurs intentions et méritent des encouragements ; ils ne sont cependant pas encore parvenus à maîtriser le principe essentiel de l'Expressionnisme, comme les peintres de la génération précédente, et à approprier à leur usage la formule des Impressionnistes. Il est futile de suivre simplement la mode dominante. Le fait est qu'une étude plus approfondie et une plus mûre compréhension de la structure scientifique de



EDWARD W. REDFIELD — RIVIÈRE EN HIVER

EDWARD W. REDFIELD — L'ÎLE — PAYSAGE D'HIVER

Carnegie Institute, Pittsburg

W. ELMER SCHOFIELD — LE PORT DE BOULOGNE (MATIN)



PAUL CORNOYER — APRÈS LA PLUIE

Cézanne, de la sévérité harmonique de Gauguin et de la furie enracinée de Van Gogh auraient pu être d'un secours autrement puissant.

En voyant le travail prometteur on est parfois enclin à préférer les improvisations divertissantes d'un talent essentiellement autogène, tel celui de Howard Gardiner Cushing, plutôt qu'une inspiration d'emprunt. Comme exemple d'un artiste qui a pu s'adapter aux nouvelles conditions sans sacrifier son goût personnel ou son patrimoine artistique, on peut mentionner Henry Golden Dearth. Les riches et somptueuses harmonies de M. Dearth, vues pour la première fois la saison dernière, ont déjà prouvé la nécessité d'un réajustement des valeurs esthétiques dominantes, ce dont on a grand besoin.

Il n'y a pas à nier l'habileté, l'éclectisme et le mérite général d'un art développé dans des conditions toujours difficiles et souvent décourageantes. Il n'y a pas à discuter le fait que la peinture américaine a finalement gagné une certaine position près de celle de races plus anciennes. Il reste à voir seulement, si cet art, apparemment si flexible, exprime la signification fondamentale de la vie, des scènes et du caractère américains ; si, en somme, cet art est national au même point que l'est par exemple l'art français ou l'art allemand. L'Américain passe généralement pour être un type hardi et progressif. Le pays est grand et riche en ressources indigènes. Il existe en Amérique toutes les variétés de climats et toutes sortes de sites. La population est singulièrement diverse. Il y a de gigantesques forces sociales et matérielles en constante fermentation, et, dans certains centres



LEON DABO — LES RIVES DE L'HUDSON

RICHARD E. MILLER — AU CAFÉ DE NUIT

l'intensité de vie est à tel point dynamique qu'elle ne peut se comparer à celle d'aucun autre monde.

Le pays, d'autre part, n'est pas dénué de poésie. Il n'est pas difficile de trouver des endroits pleins de grâce et de beauté. L'Américain a déjà son fonds historique, ses caractéristiques physiques et sa psychologie personnelle. En somme ces grandes influences formatives, qui tout d'abord ne produisirent que de la confusion, se sont extériorisées et fixées en des lignes définies et facilement reconnaissables. Il n'y a pas de doute que le pays ne possède le matériel brut de l'art qu'il révèle et qu'il ne s'y trouve des faits sur la beauté desquels la flamme de la fantaisie peut se jouer à l'aise. On n'a qu'à s'informer combien profondément ces éléments ont été compris par la conscience esthétique des gens en général et du peintre en particulier.



H. G. CUSHING — PORTRAIT DE JEUNE FEMME

Le principal est de savoir si l'art des États-Unis, pris dans son ensemble, donne un sens satisfaisant ou tout au moins approximatif des conditions énumérées : si, oui ou non, il traduit dans son propre langage de forme et de



Coll. Colonel Robert M. Thompson (Washington).

HENRY GOLDEN DEARTH — LA FEMME EN BLEU

couleur les vérités simples et significatives qui sont l'héritage commun à tous ?

Le paysage américain, par exemple, donne-t-il une impression assez juste de l'intimité de l'Est et des vastes horizons de l'Ouest ?

Les portraits sont-ils de fidèles ressemblances de la femme américaine, et représentent-ils bien les capitaines d'industrie au vouloir de fer dont on entend si souvent parler ?



Acad. des Beaux-Arts de Buffalo.

HENRY GOLDEN DEARTH — GARDENIAS

Enfin, peut-on se faire une idée, par l'art américain, de ce que sont en réalité les sites et la société, et cet art est-il exact et persuasif ?

Toutes ces questions sont sérieuses et ceux qui s'intéressent au développement de l'art des États-Unis doivent se les poser.

CHRISTIAN BRINTON.



Artilleur



LES DEUX MORTS (PEINTURE)

ALPHONSE DE NEUVILLE

Ouvrez, un jour d'hiver, non pas un de ces livres où l'histoire de la guerre franco-allemande est racontée par des plumes expertes et habiles à ménager les effets du récit, mais un de ces recueils de *notes* ou de *souvenirs* publiés par d'obscurs témoins du drame le plus poignant que, depuis la Guerre de Cent ans, notre pays connut jamais... Lisez ces pages écrites sans nulle préoccupation littéraire par des mains où l'espérance, les cruelles déceptions, la rage, l'angoisse, la sombre douleur ont tour à tour fait passer leurs frémissements, ces phrases généralement courtes, hachées et dont le laconisme vous pénètre comme l'éclair d'un stylet... Et puis, l'esprit frappé par les visions que ces lectures auront évoquées, le cœur meurtri par les multiples échos qu'elles y auront éveillés, allez dans la campagne de la banlieue parisienne, du côté du Bourget, de Champigny ou du Mont-Valérien... Et, le long des routes boueuses, parmi les taillis dénudés, aux alentours des maisonnettes aux volets clos, dans les rues des bourgs tristes sous le ciel blême, vous sentirez passer, comme un grand souffle d'héroïsme patriotique, l'âme ardente d'Alphonse de Neuville.

Ph. A. Bourdier

ALPHONSE DE NEUVILLE, PAR DUEZ

Vous verrez, dans une sorte d'hallucination effravante, surgir *Le Bivouac devant le Bourget*, *La Bataille de Champigny*, *Le Combat de la Porte de Longboyau* et tant d'autres épisodes guerriers que le peintre des *Dernières Cartouches* a retracés après les avoir vécus. Vous chercherez, derrière les murs propices aux embuscades, des silhouettes de soldats à l'affût, dans les replis des terrains onduleux, des formes humaines tapies, attendant l'envahisseur au passage, dans les frondaisons des bois dépouillés, la fumée éparse de la poudre, et vous craindrez de rencontrer au creux des fossés, couché sur l'humus rougeâtre, quelque moblot raide, serrant son fusil entre ses doigts crispés. Tout ce qu'Alphonse de Neuville a dessiné et peint vous apparaîtra avec une netteté et une éloquence prodigieuses.

D'où vient cette puissance évocatrice ? Pourquoi le nom et l'œuvre de cet homme s'imposent-ils à la pensée avec une force aussi exclusive, alors que les noms et les œuvres de tant d'autres pourraient



Ph. Moreau frères — LA PASSERELLE DE STYRING — *Musée de Péronne*

eux aussi la solliciter ? C'est que ces autres n'ont rendu que l'apparence de la guerre et que lui, de Neuville, en a rendu le sentiment. Telle est la raison de cet attrait magique, qui agit sur tous et qui unit dans une même admiration la foule, dont le cœur ne se trompe pas, et les critiques d'art les plus avertis.

* * *

La vie d'Alphonse de Neuville fut simple, sans autre incident romanesque qu'un amour que consacra le mariage, on peut dire uniquement occupée par un acharné labeur, car l'Année terrible où le peintre remplit son devoir de soldat, au lieu de mettre un arrêt à ses travaux, contribua au contraire à la formation de son talent qui s'y retrempa et y acquit une vigueur et une passion jusqu'alors insoupçonnées. Cette vie fut courte : quand Alphonse de Neuville mourut, il n'avait pas cinquante ans.

Alphonse de Neuville naquit à Saint-Omer le 31 mai 1835. Sa famille voulait qu'il orientât sa carrière vers le Conseil d'État. Mais, le jeune homme se montra réfractaire à l'étude du droit. Toutefois, sa véritable vocation ne se dévoila pas tout d'abord. Après avoir remporté le diplôme de bachelier, il fit ses débuts dans la marine et entra dans une école préparatoire à Lorient. Là, il apprit les premiers éléments du dessin sous la direction d'un vieux professeur nommé Duhousset. C'est à ce maître si humble que revient l'honneur d'avoir éclairé Alphonse de Neuville sur sa destinée. Devina-t-il en voyant les yeux de son élève, ces yeux qui étaient d'une vivacité extraordinaire, s'arrêter avec émerveillement sur les spectacles radieux de la nature et son crayon encore inexpérimenté s'efforcer de rendre l'animation pittoresque des scènes maritimes, des dispositions exceptionnelles que l'avenir devait développer, et encouragea-t-il des essais qu'il sentait pleins de promesses ? Tout porte à le croire. Au bout d'un an, en effet, Alphonse de Neuville revenait de Lorient et, après quelques mois passés à l'École de Droit, annonçait à sa famille sa volonté bien arrêtée de se consacrer à la peinture.

Les débuts furent assez difficiles. Hipp, Bellangé et Yvon, à qui le futur grand artiste soumit ses dessins, loin de le féliciter, le dissuadèrent même de continuer à s'engager dans la voie qu'il avait choisie. Picot se montra moins sévère et l'accueillit dans son atelier. Un travail incessant, jamais rebuté, conduisit Alphonse de Neuville au Salon de 1859 où il exposa sa première toile, *Le 5me Bataillon de Chasseurs à la batterie Gervais* (attaque de



LE CIMETIÈRE DE SAINT-PRIVAT — *(Musée du Luxembourg)*

Malakoff) et remporta d'emblée une troisième médaille. Il eût une autre récompense qui valait mieux que la sanction du jury : l'approbation d'Eugène Delacroix. Le maître fit venir le lauréat, lui indiqua les défauts de son métier qui était trop sec et trop lisse, de son style qui était un peu froid



CHAMPIGNY (FRAGMENT) : LES FOURS A CHAUX



App. à M. R. Duc.

FEUILLE DE CROQUIS À LA MINE DE PLOMB

et empesé, et l'engagea à s'attacher surtout à l'étude du mouvement expressif et caractéristique, véritable condition d'un bon tableau de bataille. La leçon devait porter plus tard d'admirables fruits. En considérant dans son ensemble l'œuvre d'Alphonse de Neuville, en voyant tout ce que des pages comme *Les Dernières Cartouches*, *La Passerelle de Styring*, *La Surprise au petit*



Ph. A. Bourdic — *Musée de Versailles.*

[illegible]

jour. Le Cimetière de Saint-Privat renferment de qualités émotives et profondes, il plaît infiniment de sentir derrière l'inspiration qui les enfanta le verbe fécond du génial peintre des *Massacres de Scio* et de *La Liberté sur les barricades*.

Pendant les dix années qui suivirent ce succès d'heureux augure, Alphonse de Neuville envoya au Salon *Les Tranchées du Mamelon-Vert*, 1861 (2e médaille); l'*Attaque des rues de Magenta par les Chasseurs et les Zouaves de la Garde*, 1864 (actuellement au Musée de Saint-Omer); *La Sentinelle de Zouaves* (1866); *La Bataille de San-Lorenzo* (1867); *Les Chasseurs à pied traversant la Tchernaïa*, 1868 (actuellement au Musée de Lille). Il fit en outre une quantité innombrable de dessins pour des publications populaires ou de luxe. Ces travaux, par quoi s'affirmait un talent descriptif et pittoresque, dramatique et émouvant, le firent peu à peu apprécier des artistes et connaître du vulgaire. *La Sentinelle de Zouaves* principalement, causa une sensation profonde. De Neuville, rompant avec les traditions de la peinture militaire officielle et suivant les traces de Raffet, de Charlet et de Bellangé, s'attachait à frapper l'imagination par la représentation de simples épisodes extrêmement significatifs de la vie guerrière. Ce genre, auquel il devait donner une amplification si glorieuse, ne le classait guère encore au-dessus des anecdotiers et des illustrateurs. Il y faisait preuve d'un sentiment intuitif des hommes et des choses, mais sans que ses compositions fussent empreintes de cette gravité impressionnante et de cette poésie vibrante qu'il allait y ajouter bientôt.



App. à M. Spr...

ATTAQUE D'UNE BATTERIE D'ARTILLERIE (DESSIN)

La guerre de 1870 opéra cette éclosion magnifique. Alphonse de Neuville entra dans l'état-major du général Callier et fit toute la campagne des environs de Paris investi. Il assista à l'assaut du Bourget et à la bataille de Champigny. Il contempla les scènes angoissantes d'une lutte impuissante et désespérée. Il partagea les anxiétés et les souffrances du soldat et fixa pour jamais dans sa mémoire sa physionomie, son visage aux joues creusées par la fatigue et par la faim, à l'œil brillant de fièvre et d'indomptable énergie. Son crayon en saisit le geste typique, ce geste de race, prompt et vif dans l'attaque, joyeux dans la victoire, nerveux, obstiné dans la résistance, farouche, furieux, terrible dans la défaite et d'une simplicité si grande dans la mort. Il se prit d'un amour profond pour l'obscur combattant que tout le monde oublie et qui symbolise vraiment l'âme de la patrie. Parfois une immense pitié lui étreignait le cœur. Il écrivait, le lendemain de Champigny : « Que de deuils après tout cela ! En ai-je vu de ces cadavres français ! Et quelles horribles blessures ! Et les blessés qui râlent !

Maudits soient ceux qui ont la responsabilité de tous ces maux ! Que de sang ils doivent voir dans leurs rêves !... ». Parfois aussi, l'admiration pour tant de valeureux efforts l'emportait sur l'épouvante du désastre et il s'écriait, frissonnant d'enthousiame devant l'héroïque splendeur du dévouement et des sacrifices : « Quel peuple, après avoir perdu toutes ses armées, donnerait l'exemple de la France et lutterait si courageusement ! Nous avons perdu généraux, soldats, munitions, armes, tout ! L'ennemi dit : « C'est la paix ! Non ! c'est la guerre, ça n'est pas fini... »

Tout finit cependant comme l'on sait. La France sortit pantelante de l'effroyable épreuve et pansa ses blessures. Chacun pleura et honora ses morts. Les yeux n'étaient pas séchés, les vêtements de deuil n'étaient pas encore quittés que l'on vit soudain paraître, douloureuse et captivante vision, l'évocation fidèle des heures navrantes qu'une année auparavant le pays avait vécues.

C'était au Salon de 1872. La foule passait, mélancolique et lasse, devant des œuvres où le talent de naguère s'était à peine ressaisi, quand, tout-à-coup, un grand mouvement se produisit parmi ce public qui s'arrêta et se porta vers une toile, éperdu et galvanisé. Un seul cri sortit de toutes les poitrines : « C'est eux ! » Et, en effet, c'était bien eux, les pauvres mobiles de 1870. Ils étaient là, transis de froid, bivouaquant au bord d'une route, tandis qu'au loin, sur le ciel morne, s'enlevaient les maisons du Bourget, ruinées, détruites par le combat de la veille. Les attitudes, les physionomies, les lieux, l'atmosphère, tout était d'une vérité tellement saisissante que chacun demeura cloué sur place à se repaître de ce spectacle. Des souvenirs sans nombre revinrent à toutes les mémoires et le nom d'Alphonse de Neuville vola de bouche en bouche. Le maître venait de se révéler. Sa manière s'était transformée, élargie et avait pris un caractère réaliste d'une intensité surprenante. Déjà, dans le *Bivouac devant le Bourget*, on pouvait pressentir l'œuvre géniale, *Les Dernières Cartouches*, exposée l'année suivante. Il serait superflu de décrire cette toile si connue. Son succès fut foudroyant, tel que de Neuville lui-même s'en étonna : « Je sais bien, écrivait-il à son père, que j'ai vécu mon tableau en le faisant. Mais, je ne m'attendais pas à ce que mon émotion pût être aussi communicative ». Plusieurs se rappellent encore les scènes déchirantes, les élans pathétiques qui se manifestèrent devant *Les Dernières Cartouches*. Chacun, visé au cœur, tressaillit et pleura. Combien il était poignant et beau, le geste de ces quelques braves !... Et si Français avec cela, si plein de fierté, de noblesse, de courage ! Tout était bien perdu, mais comme l'honneur restait intact, haut et pur ! Un nimbe de gloire enveloppait la détresse de cette résistance exaspérée. Certes la foule sentit cela et elle sut gré à l'artiste d'avoir auréolé la défaite.

App. à M. R. Duc.

HOUZARD DE ZIETHEN (AQUARELLE)

A la suite de ce triomphe, Alphonse de Neuville fut décoré. De 1873 à 1880, il produisit sans relâche une série d'œuvres magistrales et d'innombrables

morceaux d'un sentiment juste et d'une sincérité troublante. Les plus célèbres de ces tableaux sont *Le Combat sur la voie ferrée*, 1874 (Musée de Chantilly); *La Passerelle de la gare de Styring*, 1877 (Musée de Péronne); *Le Bourget: La Surprise au petit jour: Le Porteur de Dépêches: Le Cimetière de Saint-Privat*. *Le Combat sur la voie ferrée* eut un succès presque égal à celui des *Dernières Cartouches*. Le peintre écrivait à son père, le lendemain de l'ouverture du Salon : « Je suis très content. Après le grand retentissement et la réussite populaire des *Dernières Cartouches*, il était encore difficile de franchir un échelon et d'être applaudi par les artistes. Je l'ai été hier de la façon la plus unanime et la plus cordiale. Meissonnier m'a fait appeler chez Le Doyen : il déjeunait dans un salon à côté de nous avec Francis Petit, l'expert, et des dames. Il m'a dit : « Mon cher enfant, vous m'avez fait trop de plaisir, il faut que je vous embrasse... ». Tu penses si je lui ai rendu de bon cœur l'accolade... Je suis dans le ravissement. »



FROESCHWILLER (DESSIN A L'ESSENCE)

La Passerelle de la gare de Styring excita l'admiration de la presse étrangère : « Toutes les figures de de Neuville ont de la chair et du sang sous leur costume... », dit la *Gazette de Francfort*. « *La Passerelle de la gare de Styring*, dit le *Pester Lloyd* est un tableau effrayant. Il est impossible de contempler cette toile de sang-froid. On ressent l'émotion d'un véritable combat, l'Allemand dit : la peur sublime ». Citons encore l'*Academy*, de Londres : « Il y a dans ce combat de Forbach quelque chose de plus que cette admirable exactitude d'observation devenue aujourd'hui une qualité presque générale. M. de Neuville montre un art de peindre les mouvements, les sentiments violents avec une force et, à la fois, une simplicité bien rares. L'exécution de cette attaque et de cette défense de la station ne pouvait être surpassée ni sous le rapport de la verve, ni sous celui de l'effet produit. C'est vraiment là un combat, et un combat tellement intéressant que le public n'a d'yeux que pour lui et n'accorde aucune attention à tout le reste ». En 1878, la peinture militaire ayant été bannie du Champ-de-Mars, Alphonse de Neuville fit, chez Goupil, une exposition de plusieurs de ses œuvres. Elle eut un retentissement considérable. En 1880, l'artiste obtint la rosette d'officier de la Légion d'honneur.

Les cinq dernières années de la vie d'Alphonse de Neuville furent surtout remplies par deux formidables tâches qu'il accomplit en collaboration avec Edouard Detaille : Le Panorama de Champigny et celui de Rezonville. Il y dépensa toute sa verve et y apporta un sentiment d'une telle intensité dramatique qu'il rehaussa singulièrement



CHAMPIGNY (1870) — *Musée de Versailles.*

un genre jusque là peu considéré comme appartenant au grand art. De l'épisode des *Fours à chaux*, fragment du Panorama de Champigny, il se dégage une émotion si solennelle et si tragique que les plus septiques et les plus égoïstes ne peuvent le regarder d'un œil indifférent.

En somme, Alphonse de Neuville a mis victorieusement en pratique cette théorie nouvelle à la démonstration de laquelle Charlet et Raffet, avec leurs grognards et leurs troupiers, avaient préludé et que Baudelaire, critiquant la peinture officielle en la personne d'Horace Vernet, avait formulée en ces termes : « Un tableau militaire n'est intelligible et intéressant qu'à la condition d'être un simple épisode de la vie militaire ». En 1874, convaincu par le succès et par les éloges qui lui arrivaient de toutes parts, Alphonse de Neuville écrivait : « C'est égal, Detaille et moi, nous avons tous deux l'honneur d'avoir inventé le vrai tableau de la bataille moderne et trouvé du nouveau dans le monde si vieux où tout est si usé. Ce n'est pas une mince gloire... ». Sans doute, mais il avait fait mieux, lui, que de renouveler un genre et découvrir une formule. Il avait répandu toute son âme dans ses tableaux, qui, sans cela, eussent été aussi froids et inexpressifs que tant d'autres. Devant les œuvres d'Alphonse de Neuville, on pense aux conseils sublimes de Musset : « Poète, c'est ainsi que font les grands poètes... ». Alphonse de Neuville, comme le symbolique sacrifié de la légende, avait mis son cœur à nu, et, de ce cœur meurtri, il avait tiré de tels accents, que la Patrie entière en avait vibré. C'est pourquoi il est et restera le prototype des peintres militaires, leur personnification la plus caractéristique et la plus éclatante.

Quand il mourut, on ne dit pas assez cela. L'avenir donnera à la gloire d'Alphonse de Neuville tout son prestige, tout son rayonnement, toute sa gloire. Il est de ceux qui ne meurent pas ; bien plus il a deux fois droit à l'immortalité, car il sut non seulement dégager des spectacles les plus poignants de la vie leur véritable beauté, mais il fut encore l'éloquent interprète des sentiments les plus profonds qui puissent agiter l'humanité.

ROBERT HÉNARD.



Ph. Manzi Joyant et Cie

UN DES ASPECTS DE LA GRANDE SALLE DE LA GALERIE DE LA VILLE-L'ÉVÊQUE GALERIES MANZI

L'ART DÉCORATIF

La 2e Exposition des Galeries Manzi

M. MANZI a entrepris de nous montrer dans une série d'expositions ce que l'on est convenu d'appeler le mouvement d'art décoratif moderne. Au lieu de nous montrer encore, ce que l'on ne nous épargne guère, des kilomètres de peinture, de sculptures, dont on ne sait pas au juste l'utilité ni la destination, il s'est ingénié à former entre les peintres, les sculpteurs, les céramistes, les huchiers, des groupements sympathiques. Je crois, en effet, que si l'on n'est pas encore parvenu à créer un *style moderne*, cela ne vient pas d'une pénurie d'artistes, ou d'un abaissement de la main d'œuvre, mais plutôt du fait que l'on n'a pas su accorder ensemble des individualités, établir une liaison entre celles qui pouvaient unir leurs efforts... En écoutant l'opinion publique, qui faisait un succès, parfois légitime, à tel ou tel maître, on ne s'est pas demandé : « Celui-ci et celui-là, peuvent-ils travailler ensemble ».

Un style, disons-le encore au risque de nous répéter, un style est une discipline imposée par un maître d'œuvre à plusieurs ouvriers, un dessein général dominant des desseins particuliers, l'effacement ou plutôt l'adaptation des volontés

singulières à la volonté d'un seul, enfin l'adoption et la réplique simultanée, heureuse, spontanée de cette discipline à la même époque, dans un goût qui en révèle les tendances et la culture.

Evidemment, pendant quelques années, le rôle des expositions a été de prouver l'existence d'artistes capables de collaborer à la maison moderne; puis, de montrer leurs œuvres, non plus abstraites, mais en fonction l'une de l'autre et rassemblées comme dans la vie. Enfin, comme dans ces ensembles décoratifs, on n'a pas toujours su réunir ceux qui devaient être réunis, ni éviter par là même des erreurs de proportion et de tonalité, il faut maintenant que ces expositions s'efforcent de donner des *leçons de goût* en sélectionnant avec sévérité les artistes que tout d'abord on avait accueilli par raison démonstrative.

La galerie Manzi se prête admirablement à ces enseignements. La proportion entre la hauteur, la largeur, la profondeur est excellente. L'éclairage d'en haut, excellent, peut être tamisé, varié par des velums suivant l'incidence du soleil. A la suite du grand hall, favorable aux aspects décoratifs majestueux, une suite de salons, de petites pièces, se prête aux organisations délicates de l'intimité. Enfin la tenture en damas vert, demeure un fond suffisamment tendre et recueilli aux violences modernes et rend acceptables les outrances de forme et de couleur. Car c'est là un des traits de l'art décoratif moderne. Ses meubles, ses peintures ses sculptures ont besoin d'espace, de grandes fenêtres; on dirait qu'il a été conçu pour des propriétaires de grands domaines, dans l'Australie et la République Argentine, ou par des artistes épris de grand air, de liberté, d'indépendance... Il est en contradiction avec les appartements des maisons citadines, où chaque centimètre se compte; il ne participe pas, comme les objets du dix-huitième siècle, à cette sorte de beauté raisonnable qui naît d'une chose parfaitement mesurée à son objet. On peut placer au mur, au-dessus d'une commode Louis XVI, des dessins de Hubert Robert, dans un appartement moyen d'aujourd'hui. Peut-on y introduire des peintures d'Albert Besnard, sans que tout s'efface, se ternisse devant cet incomparable magicien de la couleur?

Je faisais cette réflexion à l'avant-dernière exposition Manzi, devant les bijoux, les vases de Lalique. Il avait fallu, afin de les mettre en valeur, le centre d'une salle immense, de grandes vitrines, autant de crêpe de Chine blanc que pour la robe d'une mariée. Charmant, délicieux, exquis! comme disait un de nos confrères. Mais, ajoutai-je après tant d'adjectifs, comment imaginer de telles vitrines, de tels métrages d'étoffe, même dans un appartement de loyer élevé à Paris. Les partisans de l'art pour l'art, les défenseurs de l'art pur, l'art serein ne manqueront pas de sourire de mes préoccupations qu'ils traiteront de gros bon sens. Encore une fois, ce qui nous manque le plus en France, ce n'est pas le génie, ni le talent, ni l'individualité, mais le sentiment de la discipline, de la mesure, de l'harmonie, que nous avons perdu depuis la Révolution, depuis la suppression de l'ancienne Académie royale et des corporations.

M. Manzi s'efforce avec beaucoup d'art, de patience et d'habileté, de nous le faire oublier... Il y parvient presque. Ce que j'avais trouvé de plus curieux, dans son avant-dernière exposition, c'était l'ensemble de Jacques Blanche. Certes, l'évolution est très curieuse de cet artiste, qui après avoir peint de la manière éclatante que l'on sait, avec des tonalités appliquées comme des giffles, se préoccupe aujourd'hui, après Bonnard et quelques autres, d'unir ses premiers plans à ses fonds, à la façon des tapisseries; ce qui en résultait surtout, c'était l'enseignement du rôle que les noirs peuvent jouer dans les aménagements; les peintures, avec les tons assourdis, se posaient doucement sur un fond noir, bordé d'un liseré rouge carmin, près de grands paravents de laque; on eût dit de beaux papillons phosphorescents, arrêtés dans leur course nocturne. On a beaucoup abusé du blanc dans les installations modernes; sans revenir aux tentures sombres du second empire, ne pourrait-on pas se préoccuper de créer, après les pièces trop claires, des reposoirs d'ombre?

Cette fois, le *clou*, c'étaient les peintures de Gaston La Touche, qui couvraient tout un côté de la salle. Sur le fond vert tendre, l'or en fusion, l'or blond, la clarté ensoleillée, et parfois les rouges de vernis martin, les carosses et les jets d'eaux, les grands parcs et les faunes, « les paysages faits à souhaits pour le plaisir des yeux ». Quel maître décorateur! Comment se fait-il qu'on ne lui ait pas commandé plus souvent de décorer nos palais, nos maisons? Quelle grâce prestigieuse, moderne — mais en se souvenant, — que celle de cet artiste! Ce sont les réflexions que je me faisais hier devant ses tableaux, que je me faisais l'an dernier à bord de la *France*, où il a décoré un plafond et un panneau, que se sont faites avant moi beaucoup d'amateurs, et notamment M. Edmond Rostand, qui lui a demandé les quatre trumeaux de sa salle à manger, à Cambo. A qui le rattacher, sinon à Fragonard, dont il a les colorations blondes...

On a beaucoup goûté les peintures de Mlle Hélène Dufau qui, elle aussi, dans ses panneaux, s'efforce à cette union des fonds et des premiers plans comme dans une tapisserie; et je me suis particu-

lièrement arrêté devant le portrait de Mme Francis de Miomandre, harmonie adroite et raffinée de violets héliotropes et de jaunes vieil or, de gris et de roses, avec l'arrangement habile des guipures, des perles, du bracelet oriental en verre filé, couleur du nouveau raisin, soulignant la grâce blonde du modèle.

On a revu les cartons de Baudouin pour ses fresques; il y a une véritable renaissance de cette pratique tombée naguère en désuétude. C'est le vrai, le seul, le grand métier de la décoration. La couleur appliquée directement sur le mur fraichement (*à fresco*) enduit de chaux vive. Et je pensais que c'était aussi l'art en vue de la durée et de l'avenir... Je songeais à la Chartreuse de Pavie, où il y a des fresques et des peintures à l'huile du Bergognone : les fresques sont restées claires, limpides comme au premier jour; les peintures à l'huile sont noires et opaques... mais encore faut-il que la chaux soit fort scrupuleusement appliquée sur le mur; veillez au maçon, soyez plutôt vous-même votre maçon, disaient les Quattrocentistes! Par contre, quand l'enduit est bien préparé, c'est, disaient encore les Quattrocentistes, une véritable volupté que de peindre, et de laisser glisser le pinceau dans la matière. Ces formules des anciens maîtres vous font comprendre leur style, leur allure, mieux que tous les charabias des archéologues!

Diverses vitrines contenant des bijoux, des émaux translucides de Thesmar; des meubles de Gaillard, intéressants, mais un peu secs, dont le décor semble conçu d'après un idéal de ferronnier, non de huchier, pour être ciselés dans le métal plus que taillé dans le bois, des sculptures de M. de Monard, de Mme Yvonne Serruys. Enfin, un joli meuble de Mlle Magdeleine Dayot, une coiffeuse, dont la couleur bleue s'accordait à merveille avec les hippocampes d'or. C'est une excellente idée que d'avoir tiré partide ces poissons familiers aux canaux et à la lagune de Venise, auxquels la courbe de leur corps annelés et le galbe de leur tête ont fait donner le nom de chevaux marins... La forme en effet peut donner à la céramique, au mobilier, des motifs d'anses, de poignées; et la manière dont Mlle Magdeleine Dayot l'a compris et exécuté, lui a valu tous les compliments. Les fleurs qui couronnent le miroir se retrouvent au centre d'un store blanc, frangé de bleu, accordées aux nuances de la coiffeuse, et composent avec elles une harmonie jeune, fraîche et printanière.

LÉANDRE VAILLAT.



Ph. Manzi, Joyant et Cie

PANNEAU DU FOND DE LA GRANDE SALLE

LE MOIS ARTISTIQUE

3e Salon de la Société des Dessinateurs-Humoristes (*Galerie La Boétie, 64 bis, rue de La Boétie*). — Pas très humoristique, cette Exposition des humoristes. — Et puis trop d'œuvres insignifiantes. — La scission produite dans le camp des humoristes en est évidemment cause ; chaque groupement diminué de moitié, étant obligé pour se compléter d'avoir recours non plus à la qualité mais à la quantité. — Ceci dit, faisons le tour de la salle : Voici nos journalistes du crayon. Leurs rapides croquis seront les annales de ce temps. Un dessin de Forain servira plus à l'histoire de nos mœurs que tel énorme livre. — Voici les satiristes et voici les poètes : ceux qui fustigent et ceux qui flattent ! Chéret, adorable petit maître, père d'une créature couleur d'arc-en-ciel, aérienne et folle, éclairée par tous les feux de la rampe et du plaisir ; Forain agressif, avec deux toiles tragiques : une scène de prétoire de sa série les filles-mères et une cinglante allusion politique. — Voici Carlègle qui, de son crayon ironique et tendre, illustre la *Leçon d'amour dans un parc* de Boylesve ; Neumont et ses pastels galants dont on se demande s'ils sont plus XVIIIe arrondissement que XVIIIe siècle, à moins que ce ne soit le contraire ; Léandre, dessinateur attitré des Cours étrangères et de nos Excellences républicaines, qui campe un surprenant tzar de Bulgarie dévorant des croissants et un remarquable M. Poincaré porté en triomphe par Marianne. Et c'est Poulbot, philosophe et poète, nous montrant des gosses exquis affublés de haillons et si joliment dessinés ; Nollet, très drôlatique et puissamment caricatural ; Villette, le bon Pierrot de la Butte, qui met parfois entre les mains de Mimi-Pinson le fusil de la fédérée, mais qui revient avec amour à la gamine haut troussée faisant le pied de nez aux gendarmes ; Louis Morin, enfin, qui peint les plus folles créatures de Montmartre dans des décors de Venise, les habille à l'italienne, les entoure de masques et de donneurs de sérénades, de Pulcinellas porteurs de bosses et d'arlequins porteurs de battes, les grise de grand air, de joie et d'Asti mousseux, composant ainsi des frontispices et des encadrements d'une invention charmante et folle pour les pages de la *Venise* des Goncourt.

Voici encore Hermann Paul avec des dessins amers et tristes, Roubille qui traite décorativement tous les sujets, Jacques Nam et son paravent orné de chats, Jean Veber et ses hallucinantes humanités, Georges Redon qui donne à la nymphe de son escarpolette l'œil de Musette, et Truchet, et Pierre Laurent et Widhopff.

Société des Artistes Indépendants (*Quai d'Orsay*). — Les lignes de cette chronique étant parcimonieusement comptées, nous ne pouvons parler comme nous l'aurions voulu de cette Société basée sur la suppression des jurys d'admission et qui a pour but de permettre aux artistes de présenter librement leurs œuvres au jugement du public. Nous aurions dit tout le bien que nous pensons de cette institution utile, nécessaire même, où, malgré défauts, tares, erreurs et nombre de toiles qui visent à tout excepté à être de la peinture, s'élabore lentement, mais sûrement l'avenir et la formule nouvelle qui s'imposera demain. Nous ne pouvons pas, toutefois, passer sous silence les œuvres de M. Paul Signac si intenses de couleur, de M. Louis Charlot, un beau et fort talent plein d'avenir, de M. Séverin Rappa, si prestigieusement raffinées, de M. René Seyssaud, si magnifiquement éclatantes et de MM. Camis, Victor Dupont, Emile Roustan, Claude Rameau, Person Willaume, Robert Mortier, Pann, Dorignac...

Exposition de David et ses Élèves (*Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris*). — Nous prenons plaisir à enregistrer le succès très grand de cette Exposition que notre Revue a été la première à annoncer, en mars dernier, dans une remarquable étude de M. Robert Hénart. Le groupement en un ensemble aussi complet non seulement des œuvres de David mais aussi de ses élèves constitue une des manifestations artistiques les plus imposantes et les plus réussies de l'année. Tous nos compliments à M. Henry Lapauze, qui en fut l'heureux inspirateur.

Exposition W. T. Dannat (*Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze*). — Devant ces toiles, enchanteresses, faites de poésie et de rêve, devant ce *Jardin d'amour* et ces panneaux du *Prince charmant*, faits de senteurs et de rayons, l'esprit, malgré soi, pense à un Watteau qui, après avoir longtemps vécu dans les forêts vierges du Nouveau-Monde, serait venu parmi nous rendre avec sa palette toute la luxuriante nature de la Floride, toute la magique lumière de l'Équateur. Et cependant nos préférences vont aux figures si solidement peintes, dans une matière splendide !

Exposition des Aquarelles de E. Filliard (*Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze*). — Légers *Pieds-d'alouette* élançant, dans la joie du soleil, leurs tiges mauves, bleues, roses et grenat ; pâles *Hortensias* bleus s'épanouissant dans de grands vases persans ; mélancoliques *Giroflées* aux colorations veloutées jaunes et brunes ; soyeuses *Anémones* aux crudités de tons violentes et chaudes ; *Gentianes* débordant des cuivres ouvragés leurs étoiles de cobalt ; renoncules et violettes, œillets et dahlias, chrysanthèmes et roses : toutes ces

fleurs témoignent en leur beauté suprême de l'amour passionné que l'artiste leur porte. Et cet amour se traduit en un art si libre, si charmeur et si vrai qu'il prête vie aux corolles et semble, ainsi qu'en des « portraits », fixer sur la toile l'âme même des fleurs.

Exposition de Peintures d'Albert Marquet (*Galerie E. Druet, 20, rue Royale*). — Combien, devant une œuvre pareille, on regrette le peu de place dont on dispose ! La belle, la forte étude qu'il y aurait à écrire sur l'art de M. Albert Marquet, cet art de merveilleuse synthèse où, sous leur forme architecturale, les lignes et les plans se fondent en d'admirables harmonies de dessin et de couleurs et où l'artiste arrive avec une simplicité déconcertante, tant son émotion est sincère et son idéal de beauté plastique, non seulement à styliser les images du ciel, de l'eau, de la terre, mais à les animer, à les faire vivre, vibrer au point d'en rendre les surfaces sensibles. Mais cette étude si attendue paraîtra prochainement dans *L'Art et les Artistes* sous la signature d'un des admirateurs de l'artiste et d'un de ceux qui connaissent le mieux son art.

Exposition d'Œuvres de Louis Charlot (*Galeries Paul Rosenberg, 38, avenue de l'Opéra*). — Voici un nouveau venu dont la réputation, déjà si solidement établie par l'opinion flatteuse de nos meilleurs critiques et de nos plus fins connaisseurs, va vite grandir. Nous aurons, d'ailleurs, le loisir de parler bientôt plus longuement de ce bel artiste.

Exposition Renefer (*Galerie Haussmann, 29, rue la Boétie*). — De tous les sites de notre capitale, M. Renefer a choisi les plus mélancoliques et les plus tendres. Aussi, est-ce d'une âme émue et d'un art très sûr qu'il a rendu, dans sa série des *Ponts de Paris*, les ciels limpides ou tristes et les arbres élancés qui font des quais de la Seine le *vrai pays de gloire*. Riante ou voilée, la lumière de l'Ile de France baigne réellement ces toiles et ces dessins où l'on voit errer sous les ombrages alignés les promeneurs désabusés des bancs publics.

Exposition Camillo Innocenti (*Galeries Bernheim Jeune et Cie, 15, rue de Richepanse*). — A visiter cette exposition, on a vite fait de s'apercevoir que l'éternel féminin est le grand inspirateur de l'art de M. Innocenti. Joignez à cette source d'inspiration un sens particulièrement aigu de la volupté des choses et vous aurez le secret du succès de l'artiste qui affectionne les combinaisons hardies et violentes et sait en tirer les effets les plus originaux et les plus imprévus, soit qu'il applique sa manière à la paysanne italienne du pays des Abruzzes, ou à l'élégante Parisienne du faubourg Saint-Germain.

Exposition des Humoristes (*Palais de Glace, Champs-Élysées*). — Encore une fois, les deux Salons des Humoristes réunis auraient donné une Exposition idéale capable de contenter les amis du rire les plus difficiles. Si là-bas on rencontre un ensemble plus artistique, ici on se trouve en présence d'un ensemble plus gai. Aussi le public a-t-il fait un beau succès aux fantaisies plaisantes de MM. Gerbault, Vallet, Préjelan, Bureau, Péan, Fabiano, Delaw, Florès, Fau, et s'est-il longuement arrêté devant les amusants croquis de M. Albert Guillaume et surtout les dessins spirituels et mordants de M. Abel Faivre.

Adolphe Thalasso.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

Galerie du Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre. — Exposition des Travaux d'Art féminin.

Galerie Manzi, Joyant, 15, rue de la Ville-l'Évêque. — Exposition d'Art décoratif.

Galerie La Boétie, 64 *bis*, rue de la Boétie. — Salon de la Société des Dessinateurs Humoristes.

Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze. — Exposition des œuvres de W.-L. Dannat. — Exposition des œuvres de Wenceslas Radimsky. — Exposition des aquarelles de [illegible]. — Exposition des œuvres (sépias, aquarelles, dessins) de Gaston de Latenay. — Exposition [illegible]. — Exposition [illegible]. — Exposition [illegible].

Galeries Bernheim Jeune et Cie, 15, rue Richepanse. — Exposition Henri-Matisse (tableaux du Maroc et sculptures). — Exposition [illegible].

Galeries Boussod, Valadon et Cie, 24, boulevard des Capucines. — Exposition des paysages de [illegible].

Galeries Durand-Ruel, 16, rue Laffitte. — Exposition de [illegible] par [illegible].

Galerie Marcel Bernheim, 2 *bis*, rue de Caumartin. — Exposition d'un groupe de peintres et sculpteurs.

Galerie Devambez, 43, boulevard Malesherbes. — Exposition [illegible]. — Exposition des peintures [illegible].

Galerie E. Druet, 20, rue Royale. — Exposition de peintures d'Albert Marquet. — Exposition [illegible].

[illegible] groupe : MM. Charles Camoin, Othon Friesz, [illegible], Henri Manguin, Albert Marquet, [illegible]. — Exposition [illegible].

Galerie d'Art de Henri Manuel, [illegible], rue du Faubourg-Montmartre. — Exposition particulière des œuvres de Mlle [illegible] et M. [illegible].

Galeries Paul Rosenberg, 38, avenue de l'Opéra. — Exposition d'œuvres de Louis Charlot. — Exposition de [illegible].

Galerie [illegible], [illegible]. — Exposition [illegible].

Galerie [illegible], [illegible]. — Exposition des peintures [illegible].

Galerie Haussmann, 29, rue La Boétie. — Exposition Renefer.

[illegible]

ÉTRANGER

[illegible]

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ITALIE

Au commencement de novembre est morte à Venise la veuve de Sir Layard, ancien diplomate anglais. On a su tout de suite que sa collection de chefs-d'œuvre italiens avait été léguée à la *National Gallery*. Il s'agit de peintures connues de tous les amateurs : *Cristo Morto* de Sebastiano del Piombo, *Partenza di Sant'Orsola* del Carpaccio, *Madonna col bambino* de Giovanni Bellini, *Primavera* de Cosimo Tura, *Ritratto di Maometto II* de Gentile Bellini et un autre portrait que quelques-uns attribuent à Antonello da Messina et d'autres à Alvise Vivarini. En Italie quelques-uns ont cru que, par application de la loi de 1909 sur les Beaux-Arts, l'Etat aurait pu empêcher que la précieuse collection fût exportée, mais Lady Layard avait déjà fait constater par l'Ambassade d'Angleterre que ces tableaux avaient été importés en Italie en 1875 et de ce fait la disposition testamentaire sera exécutée.

Il faut dire qu'il y a en Italie des esprits vraiment indépendants et modernes qui, tout en aimant leur pays autant que l'art, déplorent toutes les restrictions qu'on tâche d'appliquer au droit général de la propriété particulière en matière d'art et qui reconnaissent qu'il n'est pas juste de vouloir obtenir par la force... du droit, ou par le droit de la force, ce que l'Etat italien ne saurait pas obtenir sur le marché international en se mettant en concurrence avec les grands et les riches musées et les milliardaires pour empêcher l'exportation d'œuvres d'art qui, dans tous les cas, ne font pas partie du patrimoine public. Cette minorité croit que toute œuvre d'art italien qui passe la frontière ne fait qu'alimenter l'admiration que les gens qui ont quelque curiosité intellectuelle ont déjà pour l'histoire et l'art italiens, et il accroît le désir de visiter l'inépuisable mine de richesses d'art accumulées pendant tant de siècles de civilisation. Et puis rien n'égale le plaisir que tout Italien ressent en retrouvant en pays étranger des œuvres et des objets d'art qui ont été le fruit naturel des époques glorieuses de son pays, conservées parmi les choses les plus précieuses et les plus recherchées. Et la perte subie par l'Italie n'est pas aussi grave, comme on voudrait le faire croire, si on considère que dans notre pays les collections particulières sont trop souvent fermées au public et parfois même aux *studiosi* et justement à cause de la Loi sur les Antiquités et les Beaux-Arts.

La plus importante collection privée de tableaux à Milan, et une des plus considérables d'Italie, la Galleria Crespi, sera bientôt dispersée et le Gouvernement en a concédé en décembre dernier l'autorisation, moyennant une sorte de commission *in natura*, c'est-à-dire le don à la Pinacothèque de Brera d'une *Natività* due au Corrège et le droit de prélation de l'Etat pour deux tableaux d'un grand intérêt historique. Cette dérogation à la loi, obtenue par un contrat passé avec l'Etat qui devait la faire respecter, peut donner une idée assez étrange sur le respect que le Gouvernement italien a pour les lois de l'Etat. Et, plus récemment encore, le mois dernier, une autre dérogation du même genre s'est produite. L'Etat a acheté pour 400 mille francs le fameux *San Giovanni* de Donatello di casa Martelli et a pu fixer à 200 mille francs le prix du non moins fameux écusson Martelli, encore de Donatello, dans le cas éventuel d'acquisition, laissant en compensation les comtes Martelli libres de vendre le reste de leur trésor donatellien dont l'ensemble leur avait valu une offre de huit millions de francs, desquels deux millions pour la statue dont l'Etat italien s'est assuré la possession. C'est évidemment une bonne affaire pour l'Etat, mais désormais on peut dire que la loi ne fonctionne plus que comme un moyen légal pour obtenir des *combinazioni* pour garder en Italie une œuvre importante des galeries privées vendues à l'étranger, car on a dû reconnaître que la loi ne peut pratiquement servir à la défense intégrale du patrimoine artistique italien, ce qui était le but unique de la loi du 20 juin 1909.

L'Italie est vraiment le pays des conciliations.

CARLO BOZZI.

ORIENT

SALONIQUE *et ses mosquées*. — Lorsque, en janvier dernier, je consacrais ma chronique d'Orient à *Salonique et à ses principales mosquées* et que me promettant dans un prochain article de revenir sur les autres trésors d'art de la capitale Macédonienne, je qualifiais cette ville de « célèbre dans le passé, dans le présent et dans l'avenir », je ne pensais, certes pas, être si bon prophète. Le sang du roi Georges, tombé sous les balles d'un fou, vient de lui redonner un second baptême et sacre définitivement, autant que la conquête, sinon davantage, — chrétienne l'illustre cité.

Construite au IV[e] siècle, la Basilique de Saint Déméter fut, au VIII[e] siècle, une première fois détruite par un tremblement de terre et une seconde fois par un incendie. L'Empereur Léon la fit immédiatement rebâtir : c'est cette forme qu'elle a gardée depuis. Le puissant basile n'épargna pas les frais pour orner de mosaïques et de marqueteries magnifiques cette Eglise qui renfermait le tombeau de Saint Déméter. Lors de la prise de la ville, les Turcs respectèrent les reliques du Saint et permirent, jusqu'à nos jours, aux Grecs d'y aller faire leurs dévotions, mais les mosaïques et les marqueteries disparurent, toutes, sous une épaisse couche de badigeon. La basilique convertie en mosquée prit alors le nom de *Kassimié Djami*. Il appartenait à Réouf Chérif Pacha, gouverneur de Salonique, en 1907, de « débadigeonner » les merveilleuses mosaïques ; il appartenait à M. Petros Papayoryis un savant archéologue hellène, de mettre à jour, quelque temps après, les admirables marqueteries.

Quoique plus moderne l'*Eglise de Saint-Elias* qui devint la *Saatli-Djami* est une construction byzantine du XIII[e] siècle. Son architecture a cela de particulier que c'est peut-être le seul édifice de tout l'Orient qui subit légèrement l'influence du style gothique. C'est dans cette Eglise que le 6 mai 1876, M. Jules Moulin, consul de France et M. Harito Abbots, consul d'Allemagne, furent massacrés par une foule fanatique. On se rappelle les événements. La veille, le train d'Orient débarquait à Salonique une jeune bulgare de quinze ans, native de Kara-Soull, très jolie, parait-il, qui voulait se convertir à l'Islamisme. Les chrétiens prévenus

se portèrent sur le quai au nombre d'une centaine et enlevèrent la jeune fille. Prévenus de ce rapt, les musulmans se ruèrent le lendemain, au nombre de plus de mille, dans la mosquée de Saatli, attenant au palais du gouverneur, réclamant à cor et à cri la jeune bulgare. Avisés de l'effervescence populaire, les consuls français et allemand se rendirent chez le gouverneur pour se concerter avec lui sur les moyens de calmer les esprits. A leur sortie du Palais, ils furent pris en otage par la foule surexcitée. Elle les fit entrer dans le Djami et déclara ne les laisser libres que si la jeune bulgare leur était rendue. Mais cette remise tardait à se faire. Les musulmans s'impatientaient. Les têtes s'échauffaient de plus en plus jusqu'au moment où la foule fanatisée, perdant toute raison, se précipita sur les deux consuls et les tua à coups de barre de fer. — On se rappelle également la démonstration navale des puissances qui eut lieu, quelques jours plus tard, dans la rade de Salonique.

Il est encore bien d'autres églises à Salonique converties en mosquées, entr'autres l'*Eglise de Saint-Minas*, datant du IXe siècle et rebâtie dans un style moderne qui renferme, toutefois, une chaire remarquable, de la bonne époque, — mais aucune d'elles n'offre l'intérêt primordial que présentent pour l'art byzantin les deux mosquées citées dans la chronique de janvier et les deux autres mosquées, objet de cette chronique. Ces édifices font aujourd'hui de ces églises quatre des plus beaux musées religieux que l'époque byzantine nous ait légués, musées uniques au monde au point de vue surtout de l'art de la mosaïque.

Dans une prochaine chronique je parlerai des autres monuments principaux de la ville : de la Tour-du-Sang, de l'Acropole, de la Citadelle et du célèbre Arc de Triomphe dit de Salonique.

A. DE M. [illegible]

ECHOS DES ARTS

Revues étrangères.

Pour réagir contre l'opinion parfois distraite, sinon malveillante, que l'étranger se fait de notre art décoratif contemporain, M. Kalman Gyorgyi, l'éminent directeur de *Magyar Iparmuvészet (L'Art décoratif hongrois)*, vient de consacrer un numéro spécial de sa courageuse revue, précisément aux dernières tentatives en ce sens de nos artistes français. Il a fait appel à la plume autorisée d'écrivains tels que MM. Lechevallier-Chignard, François Bernouard, Louis Süe, Eugène Belville et Henri Clouzot, qui ont parlé respectivement de la céramique, du livre, du mobilier, du bijou et des métaux. Un grand nombre de dessins et de photographies (dont vingt-deux pages de hors-texte) illustrent de la manière la plus ingénieuse ce très beau fascicule.

Staryé Gody (années révolues). — Revue mensuelle d'art ancien, paraissant le 15/28 de chaque mois. — 1913, septième année.

Le texte de *Staryé Gody* étant rédigé en russe, tous les titres sont munis de traductions en français.

Staryé Gody publient en 1913 quelques articles à l'occasion du tricentenaire de la Maison régnante de Russie.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 40 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Pétersbourg et au bureau de la rédaction (10, Rynotchnaïa).

P. P. de Weiner, directeur-fondateur.

La Bibliophilia. — Fondée en 1899. Revue mensuelle richement illustrée. — Abonnement d'un an : Italie, 25 francs; étranger (Union postale), 30 francs. L'année va d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Leo S. Olschki, Florence.

Divers.

Par suite d'une erreur du texte, le tableau des *Rois Mages* de la "Peinture Polonaise" de notre dernier numéro, a été attribué à Behem. Il est d'un artiste inconnu du XVe siècle.

Les merveilleux bijoux de M. Husson, auxquels notre collaborateur M. Léandre Vaillat a consacré, le mois dernier, sa chronique sur l'*Art décoratif* et dont notre Revue a reproduit une partie, sont exposés à la Galerie de la rue Royale, 8, que M. Hébrard dirige avec un goût si sûr.

BULLETIN DES EXPOSITIONS

PARIS

GALERIES GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze. — Du 10 au 31 mai : exposition A. FOURIE; exposition BERNARD HARRISON; exposition GARAT. — Du 1er au 15 juin : exposition G. CAUDRELIER.

GALERIES BERNHEIM JEUNE et Cie, 15, rue Richepanse. — Du 5 au 17 mai : exposition PHELAN GIBB. — Du 20 au 31 mai : exposition VUILLARD. — Du 2 au 14 juin : exposition BONNARD. — Du 16 au 30 juin : exposition SIGNAC.

GALERIE E. DRUET, 20, rue Royale. — Du 14 mai au 7 juin : exposition HENRI MANGUIN. — Du 9 au 21 juin : exposition GEORGES DESVALLIÈRES.

SALON DES INDÉPENDANTS, quai d'Orsay. — Du 1er mars au 31 mai.

GRAND PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES. — Du 30 avril au 30 juin : Salon de 1913: Société des Artistes Français.

GRAND PALAIS, Avenue d'Antin. — Du 15 avril au 30 juin : Salon de 1913 : Société Nationale des Beaux-Arts.

DÉPARTEMENTS :

ALENÇON. — Exposition des Beaux-Arts et Arts Décoratifs à la Halle-aux-Blés, du [illegible] avril au [illegible] mai 1913.

LANGRES. — Exposition des Beaux-Arts, Mobilier et Arts Décoratifs, du 6 juillet au 24 août 1913.

ETRANGER :

GAND. — Exposition Universelle en 1913. Pour la section des Beaux-Arts s'adresser à M. Maurice Boddaert, secrétaire de la Société royale d'Encouragement aux Arts, à Gand, 141, rue des Baguettes.

FLORENCE. — Palais Strozzi. VIIIe Exposition Internationale des Artistes Italiens [illegible]

VIENNE. — Exposition de la Sécession, du [illegible] au [illegible] juin 1913.

PITTSBURGH. — Exposition Internationale de Peinture, du [illegible]

BIBLIOGRAPHIE

L'Art social, [illegible]

[illegible] dans la société, et tout ce qui s'adapte à la vie de l'individu, à la vie collective doit avoir, et a, fatalement, un intérêt artistique. L'artiste n'a d'autre raison d'être que d'embellir la vie.

La grandeur et la puissance d'une race se mesurent surtout à l'influence que ses artistes et ses artisans ont eue sur le développement de toutes les productions humaines d'une même époque.

La vie s'exprime par le travail de l'homme, et ce travail n'est profitable que lorsqu'il imprime, lorsqu'il traduit, lorsqu'il *enracine* dans le sol des traces de l'action et des gestes de la vie d'un peuple.

Tant qu'une race crée, elle vit, et son impuissance à inventer marque un ralentissement dans son évolution.

Fouillez un coin de la planète ayant servi d'abri à une civilisation quelconque disparue, et la qualité de la race qui a habité là se révèlera par la qualité de ce que sa vie passée aura laissé subsister. Les œuvres de l'homme sont le seul critérium de sa vie.

Telles sont les idées générales que nous suggère le beau livre de Roger Marx, et c'est pour les avoir désapprises que la France, si elle n'y prend garde, perdra son rang de grande nation, d'éducatrice, que ses artisans et ses artistes, au moins autant que ses armées, lui ont conquis.

Depuis longtemps il n'avait été donné de constater dans une œuvre traitant de l'art en général, l'importance qu'a l'architecture dans la vie artistique d'un peuple. C'est, en effet, l'architecture, génératrice de tous les arts, qui exprime le plus le caractère de la vie d'une époque. Elle est l'art de l'édification de la demeure des hommes et des monuments où la collectivité s'assemble. C'est bien un art social, celui [illegible] monuments, car il est le reflet de la vie sociale.

Et si l'architecte oublie ces idées générales qui doivent être sa seule doctrine, il tombe et déchoit au rang de copiste vulgaire et d'arrangeur impuissant à créer, à exprimer la vie, puisqu'il ne peut travailler qu'à l'aide des documents que le génie des morts lui a légués.

Avec audace, — avec clairvoyance, dirai-je — Roger Marx entrevoit et définit l'action salutaire que l'ingénieur aura si l'architecte s'attarde au vieil enseignement d'école.

[illegible] formes nouvelles, lutte avec les nouveaux matériaux, fer, ciment armé, et les formules de la science l'amènent à la création de ces nouvelles formes qui, de cause à effet s'adaptent à notre évolution.

[illegible] et du génie français et il ne craint pas de proclamer hardiment que le machinisme et cette science, décrétée d'impuissance par la paresse des esprits rétrogrades, dressent devant les générations futures un esthétisme rajeuni, élargi. Le mécanisme, l'électricité et tous les nouveaux métiers produiront de nouveaux artisans, créateurs d'une beauté [illegible]

[illegible]

Les dessins de Rembrandt. [illegible] MM. Kurt Freise, Karl [illegible] et [illegible] Wichmann. Vient de paraître le premier volume : *[illegible] d'Amsterdam*, [illegible] reproductions.

Dans ce présent premier volume, tous les dessins composant le Rijksprentenkabinet d'Amsterdam sont reproduits au moyen de procédés très artistiques et présentés pour la première fois en une édition d'ensemble. La préface où les œuvres sont étudiées et le catalogue raisonné qui l'accompagne donnent à l'ouvrage une valeur scientifique. Il existe peu ou pas de maîtres dont les dessins offrent une aussi remarquable plénitude d'impressions artistiques. Et rien ne conduit aussi sûrement à la compréhension de la manière du grand maître hollandais que précisément ses dessins. Cette publication est donc tout indiquée comme présent à faire à tous amateurs ou artistes. Pour les experts, écrivains d'art, etc. elle est un guide indispensable. Chaque volume d'une exécution remarquablement élégante et consciencieuse, bien que faisant partie d'un ensemble, formera à lui seul un tout et pourra être vendu séparément.

A demander dans toutes les librairies ou chez l'éditeur : Herman Freise, à Parchim, Mecklembourg (Allemagne).

❧

L'Art Rustique Français. — L'Art Provençal, par C. de Danilowicz. — In-4°, 72 pages avec 90 beaux clichés. Tirage à part de l'*Art et Industrie*. Edité par les *Arts Graphiques Modernes*, Nancy-Jarville-Paris, 1913, dépôt Central à la Librairie H. Champion, 5, Quai Malaquais, Paris. 5 francs.

[illegible] *Rustique Français*, a entrepris de combler une lacune dans la littérature française : c'est de consacrer une série d'études à l'art paysan, l'art rustique français. La série entière comprendra l'art rustique de toutes les provinces françaises. La première partie est consacrée à l'art provençal et contient une étude richement illustrée par d'admirables photographies du costume, du mobilier, des bijoux, parures, objets en bois sculpté, poteries, etc., du peuple provençal.

[illegible] rustique, pose sa définition, montre les divers éléments qui constituent sa décoration et dont l'origine se perd à l'origine des siècles ; puis il décrit les diverses couches ethniques qui formèrent durant les siècles le peuple [illegible] la cristallisation de l'art rustique actuel, puis il aborde une description vive et pittoresque du costume, des bijoux, des parures, de la maison et du mobilier provençal ; après quoi, il étudie l'outillage agricole, la poterie, les menus objets sculptés par les bergers, les instruments de musique, etc.

C'est un exposé rapide et imagé de la vie du paysan vu [illegible]

[illegible]



Master Hare (Peinture)



Ph. Hanfstaengl. *National Gallery.*

WILLIAM HOGARTH — LA CHAMBRE DE TOILETTE DE LA COMTESSE (SCÈNE DU MARIAGE A LA MODE)

LA PEINTURE ANGLAISE

PAR

ARMAND DAYOT

On s'accordait généralement, il y a quelques années encore, malgré les anecdotes d'Horace Walpole, à fixer pour date initiale à l'histoire de la peinture anglaise, l'éclosion presque simultanée des génies si fraternels et si nationaux, des Hogarth, des Reynolds, des Gainsborough..... Sans doute il était déjà possible d'en tracer une vague esquisse historique préliminaire à l'aide de quelques noms d'artistes du XVIe et du XVIIe siècle, de Nicolas Hilliard, le peintre de la reine Elisabeth, qui apportait l'art sec et minutieux de son remarquable talent de miniaturiste dans l'exécution de ses grands portraits d'apparat, d'Isaac Oliver, de Georges Jamesone, de James Gandy, de Henry Stone, de W. Dobson... etc. Mais aucune originalité nationale n'existait chez les uns et les autres, et si l'art aigu et sec des premiers n'était qu'un pâle reflet de celui de Holbein, celui des autres dérive trop servilement de l'art des Van Dyck, des Peter Lely, et des Largillière...

On s'explique donc très facilement qu'en France, malgré la fameuse « exhibition » de 1857, à Manchester, d'où cependant Thoré rapporta des révélations intéressantes, on se plaisait volontiers à reconnaître dans la pleiade des grands peintres du XVIIIe siècle, dont les trois plus célèbres sont



App. à M. D. Heinemann

JOS. HIGHMORE — PORTRAIT DE FEMME

designés ci-dessus, les véritables *Primitifs* de la jeune Ecole anglaise. Mais, ainsi que le relate très justement M. Henry Marcel dans son étude sur la peinture en Angleterre au [illegible] et au [illegible] siècle (1), de récentes recherches patiemment poursuivies par les érudits d'Outre-Manche ont permis de relever, à l'aide de quelques traces, un grand nombre de monuments remontant au moyen âge, et même au delà de l'invasion normande. Dès le XIIe siècle les murs des églises de la période romane s'ornent d'une exécution naïve représentant de préférence des sujets tragiques, tels que la Crucifixion et le Jugement dernier. Puis avec une très sensible progression dans la manière des praticiens, mais sans que toutefois aucun caractère de l'art anglais ne se dégage de la succession chronologique des compositions décoratives, les murs de l'église de Canterbury, de l'abbaye de Westminster, de l'église de Preston, du Palais de Clarendon, du château de Northampton, du château de Dublin, etc., se couvrent de revêtements polycromes, fresques légères, peintures *à tempéra*, aujourd'hui, pour la plupart détruits par le temps, et dont on ne peut guère se faire une idée approximative que par des reproductions fragmentaires pieusement recueillies dans le British Museum, dans le South Kensington et dans les salles de la société si active des antiquaires de Londres.

Quels sont les auteurs de ces compositions très souvent anonymes? Sont-ce des artistes indigènes ? Les registres de comptabilité des Travaux exécutés le prouveraient assez. Et cependant si les noms de Walter de Colchester, d'Edouard de Westminter, décorateurs de Woodestock Palace et du château de Windsor, ont un fort parfum de terroir anglais, on ne



App. à M. Knoedler.

WILLIAM HOGARTH — PORTR. DE MISS MARY EDWARDS

(1) [illegible]

peut en dire autant de ceux de William de Florence, de Peter de Hispania et de Jean de Saint-Omer... Dans l'état actuel des recherches sur les origines de la peinture *anglaise*, l'historien de cette école ne doit s'engager dans son étude qu'avec une très prudente réserve. Quant à nous, étant données les dimensions du sujet que nous avons à parcourir et l'impossibilité où nous sommes d'entrer dans des développements souvent nécessaires, nous croyons devoir borner ici notre rapide



J. REYNOLDS. PORTRAIT DE LA MARQUISE DE CAMDEN

aperçu sur les pseudo origines de l'école anglaise, et quitter le domaine un peu aride et souvent sans bornes de l'archéologie, pour entrer directement dans le vif du sujet en présentant au lecteur William Hogarth, à qui il était réservé de fixer du premier coup, dans d'innombrables chefs-d'œuvre, et avec un art très particulier, le caractère de la peinture anglaise, devenant sous son habile pinceau et avec une spontanéité presque miraculeuse, l'expression définitive de la race et de l'esprit d'un peuple.

Qui oserait prétendre que l'influence des primitifs anonymes de l'époque médiévale et des Allemands, des Hollandais, des Flamands, des Français du XVIIe siècle se devine dans l'œuvre de ce prototype génial des peintres anglais ? William Hogarth apparaît, et, aussitôt, la fleur la plus fraîche et la plus éclatante de la peinture anglaise s'épanouit avec son génie tout débordant d'humour national. Faut-il voir dans Hogarth un technicien exemplaire ? Assurément non. Le don de composer lui fait souvent défaut. Dans bon nombre de ses œuvres, voire même celles où l'intention philosophique est la plus lisible et où il paraît avoir voulu s'attacher plus aux idées qu'aux formes, l'envahissement, souvent vulgaire, de l'accessoire, la confusion de détails inutiles nuisent à l'expression du sujet principal. Souvent aussi sa touche âpre et lourde, son dessin sec et heurté sont en complet désaccord avec le caractère du sujet. On a pu dire que Hogarth avait quelque chose de Swift pour l'amertume et de Daniel de Foë pour la vérité. On aurait pu aussi ajouter que, malheureusement, dans toute son œuvre n'existe pas l'unité de forme et de pensée qui domine celle des deux grands écrivains.



British Museum

THOMAS GAINSBOROUGH

ÉTUDE AUX DEUX CRAYONS POUR UN PORTRAIT DE FEMME

Ces réserves faites, et en admettant même avec Merimée, que William Hogarth fut plutôt poète comique que peintre, il faut bien reconnaître que dans l'œuvre, si frémissante, si débordante d'humanité, de cet extraordinaire artiste, il existe des pages où l'expression de la critique des mœurs est d'une technique très adroite, qui fait songer à celle de notre grand Chardin, avec plus de fluidité, peut-être, dans la caresse du pinceau, et parfois, autant de légèreté mouvante dans l'ombre transparente des fonds. Assurément ces pages, petites merveilles de métier, sont assez rares. Mais on les trouve encore, sans trop de peine, dans l'œuvre si considérable et si varié du maître, qui traita avec un égal bonheur la peinture de mœurs et le portrait. Comme la plupart des grands peintres anglais, il échoua dans la peinture d'histoire, qu'il abandonna d'ailleurs après quelques essais malheureux.

Pendant que Hogarth saura exprimer sous une forme vive et familière, toute débordante d'humour national, les mœurs populaires, bourgeoises et aristocratiques de son pays, Joshua Reynolds, orientant sa vision artistique vers une autre expression de la société, posera son chevalet dans les intérieurs les plus somptueux, sous les frais ombrages des grands parcs seigneuriaux, choisissant de préférence ses modèles dans les rangs féminins de l'aristocratie anglaise, avec l'arrière-pensée, peut-être, d'être le représentant de celle de son époque, comme Van Dyck le fut pour la cour de Charles Ier et Peter Lely pour celle de Charles II.

Reynolds fut par excellence, avec Gainsborough et Romney, le peintre de la femme anglaise au XVIIIe siècle « le peintre exquis de la beauté sereine et nonchalante d'une grande race inoccupée ».



Musée du South Kensington

GAINSBOROUGH — PORTRAIT DE LA REINE CHARLOTTE

Mais la souveraine élégance de ces ladies « en robe de mousseline blanche se promenant sous les ombrages des grands parcs peuplés de statues et ornés de fontaines » n'absorbe pas son attention tout entière, et la grâce troublante des mères ne dissimula pas à ses regards la grâce naïve des enfants. Avec un égal amour, avec une égale tendresse il peignit la beauté mûre et les charmes naissants, le fruit doré et la fleur qui s'entr'ouvre. Aussi mérite-t-il de vivre dans l'histoire de l'art, avec le double et glorieux titre du grand peintre de la Femme et de l'Enfant.



Cout. Harland Peck.

GEORGE ROMNEY — LADY HAMILTON

Le plus pur de son génie réside dans l'interprétation de ces sujets charmants. Ses toiles mythologiques et religieuses n'indiquent que des efforts impersonnels et péniblement laborieux, et dans ses portraits d'hommes, sauf ceux de son vieil ami le commodore Keppel, de Thomas Fox, de sir William Chambers, tout en rouge, de Lord Hocthfield, de Lord Ligonier, de l'acteur Garrick... et de quelques autres encore, l'effet extérieur, trop visiblement recherché, est impuissant à dissimuler la faiblesse de l'observation et l'indigence de l'analyse morale.

Un portrait de jolie femme, un portrait de bel enfant, sont d'ailleurs peut-être suffisamment définis lorsque la grâce et le charme extérieur des modèles ont été rendus avec la délicatesse qui convient au peintre expert dans l'art de réaliser un chef-d'œuvre d'après la représentation d'une fleur.

Ici la psychologie perd ses droits et Reynolds triomphe.

Reynolds ne fut pas seulement un superbe peintre, mais aussi un remarquable esthéticien et on se demande, en relisant ses harangues académiques, lequel fut le plus grand, de l'écrivain d'art ou du peintre. Les artistes les étudieront avec profit lors même qu'ils y chercheront vainement les fidèles commentaires de l'œuvre du Maître. Et c'est, peut-être, à ce presque constant désaccord entre la vision de l'esthéticien et celle du peintre, entre les élans classiques mais passionnés de l'adorateur de Phidias et de Michel-Ange, et l'humble ferveur du disciple des Vénitiens et de Rembrandt, que ces magnifiques sermons artistiques, que ces hymnes à la Beauté, empruntent leur accent de sincérité si noble et si impressionnant.

Reynolds passa trois années de sa vie en Italie, visitant tour à tour Rome, Florence, Bologne, Parme, Modane, Milan, Padoue, Venise où il reçut l'hospitalité de Zucharelli.

A l'encontre de son glorieux rival Thomas Gainsborough, dont il devait en 1788 faire l'éloge dans un de ses plus remarquables discours académiques, Reynolds, bien qu'ayant eu un incontestable génie de peintre, ne fut pas peintre de nature, d'instinct.

On peut dire que toute son œuvre fut le résultat d'une laborieuse volonté, d'une ardeur tempérée par une réflexion savante.

Rien de moins primesautier que l'art de Reynolds, rien de plus instinctif, de plus spontané que celui de Gainsborough dont la sensibilité native s'exalte presque jusqu'à la souffrance devant la nature.

Thomas Gainsborough naquit à Sudbury, dans le comté de Suffolk. Il avait quatorze ans à peine,



GEORGE ROMNEY — MRS. JANE DAWKES

lorsqu'il quitta son pays natal pour venir à Londres, triste à la pensée de laisser derrière lui les beaux lacs clairs, les vastes campagnes baignées de lumière, les forêts profondes.



App. à M. [illegible]

HENRY RAEBURN — PORTRAIT DE JAMES HARROWER OF INZIEVAR AVEC SA FEMME ET SON FILS

Quels furent ses maîtres pendant son premier séjour à Londres? Quelle fut l'influence directrice?

Ici les opinions des biographes de Gainsborough sont assez hésitantes. Il est hors de doute qu'il étudia à l'atelier de Francis Hayman, célèbre surtout comme ami d'Hogarth et... comme buveur. Mais il est indiscutable que les conseils d'Hayman n'ont laissé aucune trace dans l'art de Gainsborough.

En fut-il de même de ceux de Gravelot qui vivait alors à Londres, et qui, tout en initiant les artistes anglais aux procédés matériels de la peinture d'après la technique de Restout, dont il fut lui-même l'élève, illustrait de sa pointe si fine et si spirituelle les belles éditions de Pope et de Shakespeare ?

On ne peut nier que l'esprit de Watteau, transmis par Gravelot, transparait dans l'art de Gainsborough, surtout dans ses admirables croquis préparatoires au crayon, pour portraits de femmes (voir ceux de *Mary Robinson*, du *Château de Windsor*, de la *Duchesse de Devonshire*, du British Museum... etc.). On le retrouve aussi dans la large et lumineuse caresse de son pinceau lorsqu'il agite doucement le panache des grands arbres dans les fonds de paysages artificiels peuplés de marbres où posent ses gracieux et aristocratiques modèles : Mrs Graham, la Duchesse de Cumberland, Mrs Moodey, Mrs Sheridan, Mrs Tickell et la divine Musidora autour du torse nu de laquelle voltige un parfum d'amour, et la mélancolique Perdita... et tant d'autres.

Mais, lorsque libéré de toute convention il échappa à l'obligation de peindre tel ou tel modèle dans telle pose préférée et dans tel décor désigné, l'influence française disparait et l'élève de Gravelot se souvient des muettes leçons de Huysman de Malines et aussi de Rembrandt.

Et dans ces paysages de nature aux larges horizons fuyants, où les chevelures flottantes des arbres s'emmêlent, où les troncs se détachent avec un relief extraordinaire dans la chaude lumière du soleil d'automne, le caractère des personnages, d'une rusticité absolue, est en parfaite harmonie avec la vérité du cadre. L'évocateur délicat des élégances mondaines, s'épanouissant dans une gloire factice, fait place à un peintre d'un vigoureux métier, nourri de la moelle des grands maîtres réalistes des Flandres et de la Hollande.



Coll. A. von André.

JOHN HOPPNER — PORTRAIT DE MISS BERESFORD

On peut donc dire que la double orientation du génie du Gainsborough, tour à tour sollicité par la grâce conventionnelle des milieux mondains et l'âpreté des tableaux les plus réalistes de la vie champêtre, obéit instinctivement et alternativement aux influences hollando-flamandes ou françaises, suivant le choix du sujet. Si le souvenir de Watteau flotte dans les voiles légers de Mrs Moodey et dans les larges rameaux qui ombragent la grâce hautaine de la Duchesse de Cumberland, celui de Rembrandt et de Wynants plane lumineux sur le *Combat de Chiens* de la collection de Lord Iveagh sur le *Vieux Cheval* de la National Gallery, et sur divers paysages ravinés du Suffolk, peuplés de charretiers et de mendiants loqueteux. Gainsborough professait pour Rembrandt la plus grande admiration et, pour se former comme praticien, il fit même du grand maître hollandais plusieurs copies d'une rare perfection. Il put d'ailleurs, sans jamais quiter son île, étudier à loisir Rubens, Rembrandt et Van Dyck, les trois sources profondes et jaillissantes d'où découle l'école de peinture anglaise du XVIIIe siècle.

La vogue de Georges Romney, comme portraitiste, fut extraordinaire, grâce à la rapidité de son exécution et à l'art avec lequel il savait atténuer les méfaits de la nature dans l'expression des traits de ses modèles les moins favorisés.

Romney, comme Gainsborough, comme Hoppner, comme Lawrence, comme tous les grands et les petits portraitistes anglais du XVIIIe siècle, eut le culte de la femme. Il chercha dans la figure féminine l'incarnation de la Beauté et il sut la trouver sous les apparences de la merveilleuse Emma Lyons qui devint son modèle préféré, j'allais dire attitré, et dont il a éternisé les charmes vainqueurs dans des interprétations aussi multiples que variées. Tantôt il nous la montre dans un de ses rôles de théâtre, tantôt il fait de l'irrésistible

comédienne une nymphe, une bacchante, une Circé, une Miranda, une Madeleine repentante, étudier en elle tous les mouvements de la nature, toutes les gradations de chaque passion.



App. à M. D. Heinemann

JOHN HOPPNER — PORTRAIT DE LA CANTATRICE MRS BILLINGTON

voire même une Janne d'Arc extasiée. La mobile physionomie de cette superbe créature exerçait un empire prodigieux sur Romney qui se plaisait à

Romney visita deux fois l'Italie où il copia souvent Raphaël sans pouvoir obtenir cependant du Maître le secret de son impeccable dessin. Il n'a,

malgré ses études italiennes, ni la science profonde ni la somptuosité de touche de Reynolds, ni l'aristocratique instinctivité de Gainsborough, mais, malgré cela, il vient en troisième rang, à côté de ces deux grands maîtres et si son dessin est parfois sec et hésitant, l'œil se réjouit au spectacle des colorations délicates et chaudes qui, comme un doux reflet corrégien, baignent ses gracieuses figures de femmes.

C'est en Écosse même qu'il faut se rendre si



British Museum

RICHARD COSWAY — PORTRAIT DE [illegible]

l'on peut étudier à fond l'œuvre de Henry Raeburn. Il ne quitte son pays natal, dont il fut vraiment le peintre national, que pour un court voyage à Londres (1779), d'où il gagna l'Italie sur les conseils de Reynolds. Il y demeura trois ans, puis revint en Écosse préférant être le premier dans son pays que le second à Londres. Devant lui posèrent tous les hauts personnages de son pays : les Bruce, les Campbell, les Mac-Donald, les Hay, les Scott, les Duft, les Gordon, les Douglas...

C'est dans l'expression de ces fortes et lumineuses effigies, d'une touche si large et si libre, et où assurément, malgré les pèlerinages italiens, l'influence des Vénitiens se fait moins sentir que dans le métier de Reynolds, que réside dans toute sa force et dans toute son originalité nationale, le sincère et robuste génie de Raeburn. Il est bon de dire que le soin presque pieux qu'il mit à fixer les traits des hommes illustres de son pays et les figures énergiques des chefs de clans aux éclatants costumes de guerre ne l'empêcha pas de consacrer, et avec le plus grand succès, bien des heures de sa laborieuse carrière à la peinture du visage féminin.

A l'encontre d'Hogarth, de Reynolds, de Romney, il ne se laissa pas tenter par le décevant mirage des vastes sujets religieux et historiques, et l'étude du visage de ses contemporains suffisait à la sincérité de son génie et à l'activité de son art.

L'École des portraitistes anglais du XVIIIe siècle brille d'un très pur éclat parmi toutes les écoles de peinture. Mais il faut reconnaître que le glorieux quatuor constitué par Reynolds, Gainsborough, Romney, Raeburn, suffirait à maintenir cet éclat à travers les siècles, alors même que disparaîtraient toutes les toiles des Allan Ramsey, le peintre attitré de Gorges III, dont il ne cessa de fabriquer de médiocres effigies, de William Beechey, si oublié aujourd'hui, de John Opie, qui doit principalement sa réputation à la peinture d'histoire, mais qui peignit cependant quelques bons portraits, de William Owen, portraitiste fécond et médiocre, de Thomas Philips, habile portraitiste qui sut fournir un contingent documentaire des plus important à l'intéressant musée iconographique de National Gallery, de John Jackson, portraitiste habile, mais sans accent personnel, de Georges Dance dont un des biographes s'écrie cruellement: « Avoir fait cinq cents portraits — autant que Rembrandt ! — et être condamné à l'oubli », de Thomas Wilmore, etc.

Richard Cosway, lui, mérite une place parmi les meilleurs portraitistes de l'Ecole anglaise, bien qu'il s'adonnât surtout, mais avec quelle maîtrise charmante, à la miniature. John Downman qui, comme Cosway, fut le peintre fashionable de son époque et a laissé un nombre considérable d'effigies de ses contemporains et de ses plus gracieuses contemporaines, fines et fraîches aquarelles, mines de plomb, lavis..., qui sont de petites merveilles de grâce florale et de précision graphique.

Lawrence, a-t-on dit, est un Reynolds aminci. La même définition pourrait s'appliquer à Hop-

pner, bien qu'à l'opposé de Lawrence, il chercha, tout en procédant de la manière de Reynolds, à exagérer les tendances excessives de ce dernier dans ses recherches de clair-obscur et de vives oppositions. Parfois cependant il réussit à demeurer lui-même, et alors, libre de toute obsession, il peint avec calme, dans une gamme fine et claire, quelques portraits de femmes d'une rare élégance, et d'une riche qualité de couleurs, comme ceux de Mrs Stanton, de Lady Langham, de Miss Beresford, de la comtesse d'Oxford, un des plus charmants portraits de l'Ecole anglaise.

Oui, en vérité, Lawrence continue Reynolds en amincissant sa manière. Et cependant, de son œuvre si inégale, faite d'étincelantes apparences, mais presque toujours dépourvue de sincérité, se détachent des peintures d'une beauté réelle, comme les superbes portraits de Blucher, du cardinal Gonsalvi, du Pie VII, de Windsor, entre autres, bien supérieur à ceux de Charles X et de Georges IV, trop vantés. Mais ce sera aux molles effigies de la comtesse Wilton, de Lady Leicester, de Lady Grey, de Miss Farren, de Lady Dower, de Miss Croker... et de tant d'autres belles de l'époque, et surtout de celle du jeune Master



Ancienne Coll. de Hitroff

LAWRENCE — MRS. SIDDONS (ESQUISSE)



Coll. de M...

F. COTES — PORTRAIT DE LADY WALDEGRAVE (PASTEL)



J. RUSSEL — PORTRAIT DE JEUNE FEMME (PASTEL)

Lambton, l'enfant rouge, si inférieur à l'enfant bleu et à l'enfant rose de Gainsborough, que sir Thomas Lawrence devra son universelle réputation. Réputation cosmopolite due à l'exotisme de ses modèles qui, de tous les points du monde, venaient poser devant lui, et à ses courses essoufflées, sa palette à la main, à travers les cours et les milieux mondains d'Europe.

On pourrait presqu'affirmer qu'il n'est pas un grand personnage et une seule jolie femme de la haute aristocratie du monde entier dont le pinceau habile de Lawrence n'ait tenté de fixer les traits. Ce n'est cependant ni dans les portraits d'apparat de la cour de Charles III, ni dans les figures diplomatiques brossées au congrès d'Aix-la-Chapelle, documents historiques médiocres, ni dans les molles effigies des *professional beauties* de son temps, qu'il faut chercher la fleur originale de son talent, mais dans les quelques rares peintures, où, très inopinément, il se révèle comme un des peintres les plus francs de l'Ecole anglaise, comme un véritable artiste tourmenté de la nature et des moyens de l'exprimer sincèrement; peintures trop rares dans l'amas de ses productions d'un faux éclat, mais qui disent assez quelle eût été la tenue générale de son œuvre s'il avait su résister à la passion de l'opulence et aux moyens factices de la conquérir rapidement (1).



J. NORTHCOTE

MORTIMER ET RICHARD PLANTAGENET DANS LA TOUR (SHAKESPEARE, HENRI IV)

* * *

Nous avons décrit, avec autant de détails que nous permettaient les modestes dimensions de notre cadre d'étude, le [illegible] de l'école de peinture anglaise, éclosion qui se manifesta surtout sous la forme du portrait où William Hogarth, lui-même, excella. Le portrait doit d'ailleurs être considéré comme l'expression la plus triomphante, avec le paysage, de l'Ecole de peinture anglaise. Et, la crise préraphaélique passée, c'est encore le grand art du portrait qui, en Angleterre, reprend ses droits avec les Millais, les Watts, les Herkomer, les Orchardson, les Guthrie, les Lavery, les Lorimer, les Shannon, les Georges Henry... etc...

Faut-il conclure qu'en dehors des peintres de portraits et de paysages, l'Ecole de peinture anglaise n'ait eu que des représentants médiocres? Assurément non, et si l'on doit reconnaitre que dans la peinture dite de grand style (compositions historiques, allégoriques, mythologiques, shakespeariennes et miltonesques) les Anglais ont rarement, ou plutôt n'ont jamais excellé, leurs peintres de genre, leurs peintres de scènes de mœurs locales, ont laissé une collection d'œuvres charmantes, d'un caractère très particulier, et où se trouve conté, presque toujours avec esprit, souvent avec art, l'histoire physionomique et anecdotique de leur pays. Assurément la grande figure de l'auteur du *Mariage à la Mode* et de *La Vie d'une Fille publique*, domine de toute la hauteur de son génie celles des Leslie, des Muiready, des Etty, des Smirke, des W. Collins, des Newton, des Wilkie, des Ward, des Frith, des Webster... Mais cependant la joyeuse variété des scènes de mœurs décrites d'un trait léger par ces charmants petits maîtres repose agréablement du spectacle monotone des grandes machines impersonnelles et froides, pompeuses et théâtrales, où se sont officiellement exercés les pinceaux académiques de Benjamin Weest, de

(1) [illegible]



South Kensington.

G. MORLAND — CHEVAUX A L'ÉCURIE

James Barry, de Fuseli, de Copley, de Northcote, d'Alexandre Runciman, de Joseph Wright, de John Hamilton Mortimer, de W. Blake, figure excentrique et curieuse... et de quelques autres... parmi lesquels Thomas Stothard, l'auteur du fameux *Pèlerinage de Canterbourg*, que les écrivains français, tout particulièrement, jugèrent parfois avec un peu de sévérité, peintre à la riche palette, et dont on aime à suivre la fantaisie charmante à travers la copieuse série de ses



National Gallery.

WILLIAM COLLINS — LE MATIN DU DIMANCHE

dessins d'illustration et de ses projets décoratifs.

Dans le groupe des peintres de genre, qui pour la plupart situèrent leurs compositions anecdotiques dans des décors familiers, étudiés avec une minutie et une précision toute hollandaise, deux artistes de grand talent, William Collins et Georges Morland, s'apparentent aux plus habiles paysagistes anglais. Le premier se plut à décrire avec un esprit charmant les mœurs de son temps sous la forme de joyeuses petites toiles de genre, mais sous la grande clarté du ciel, dans la paix lumineuse des champs, à la lisière ombreuse des grands bois, sur les rivages de la mer.

Dans l'œuvre de Georges Morland le paysage tient encore une place plus considérable que dans celle de Collins, car chez ce dernier l'animation bruyante et parfois compliquée de la scène laisse moins de place à l'importance du décor que chez le premier, où, sauf de rares exceptions, comme dans la *Traite des Nègres*, *Le Cabaret de la Tête de Bœuf*... la vie anecdotique des personnages est en grande partie absorbée par la majesté du cadre. Néanmoins, malgré l'ampleur avec laquelle il traite ses vigoureux paysages riants et ses ciels d'automne aux profondeurs mélancoliques, Morland se révèle dans toutes ses scènes rustiques comme un observateur sincère de la vie du paysan. Sous les touches vigoureuses et hardies de son pinceau, les ânes, les porcs, les chiens, les chevaux vivent aussi d'une vie réelle. L'exécution de ces derniers animaux est surtout fort remarquable. Il affectionnait la peinture des lourds chevaux de trait, et il en a exprimé, avec une force rare, les caractères génériques.

Morland, qui mourut âgé de 41 ans à peine, fut non seulement un des plus remarquables paysagistes anglais, un des peintres les plus pénétrants de la vie rustique, mais encore un des plus brillants artistes animaliers de l'Ecole anglaise, tout à côté de Sir Edwin Landseer dont l'art d'ailleurs ne nous intéresse et ne nous touche que lorsqu'il abandonne toute invention théâtrale et symbolique pour chercher un sens, une intention aux moindres mouvements des animaux qui posent inconsciemment devant lui, et lorqu'il s'efforce en toute sincérité de mériter le surnom de « confident des bêtes » en nous initiant, pour ainsi dire, aux vagues rêveries de leurs cerveaux rudimentaires.



Royal Victoria and Albert Museum.

EDWIN LANDSEER — LE DÉPART DU MENEUR

∴

Le grand nom de Gainsborough s'inscrit en tête de la liste des paysagistes. Il nous apparaît réellement comme le « Messie » du paysage anglais, bien qu'il n'arrive pas le premier en date dans les rangs des peintres de ce genre. Chronologiquement, il s'inscrit après Samuel Scott, peintre sec et précis de quelques vues de la Tamise, œuvres d'un coloris assez fin, mais qui dérivent trop visiblement des maîtres hollandais. Quant à Richard Wilson, que ses compatriotes se plaisent encore à considérer aujourd'hui comme le Claude Lorrain et l'Albert Cuyp anglais, il appartient surtout à la tradition italienne : ses premiers maîtres furent

Zucharelli... et la campagne romaine qu'il ne cessa de copier pendant dix années en écoutant les conseils du Guaspre et du Lorrain. L'originalité si particulière que porte en lui tout Anglais ne put jamais se dégager d'aussi tyranniques influences.

Ce qui fait le charme et la beauté si caractéristique des paysages de Gainsborough, c'est que de ses toiles se dégage la pensée intime du peintre. On peut dire que chacun de ses paysages est vraiment un état d'âme, état d'âme toujours traduit en un style d'une éloquence vibrante, imprévue, qui n'appartient qu'à lui et que Constable retrouvera plus tard, avec une richesse de gamme plus grande, car la tonalité roussâtre des paysages de Gainsborough est parfois un peu monotone et parfois aussi l'ensemble est peint un peu trop en décoration. Mais n'est-ce pas dans cette large et franche spontanéité de touche que réside le plus pur de l'art de Gainsborough, art essentiellement primesautier, tout d'un jet, et où se lit en pleine lumière l'impression propre du maître inimitable, du maître inspiré dont l'émotion devant la splendeur du ciel, la limpidité des eaux, la mélancolie des grands bois se communique si profondément au spectateur ?



Royal Victoria and Albert Museum.

RICHARD WILSON — PAYSAGE LE SOIR

Il ne faut pas en douter, Gainsborough, pur disciple de la nature fut, comme paysagiste, un véritable initiateur, bien que (et l'on peut s'en convaincre dans l'étude de ses dessins de paysages)



Royal Victoria and Albert Museum.

THOMAS GAINSBOROUGH — DESSIN AU CRAYON

par la libre, savante et synthétique franchise de moyens, il s'apparente à Rembrandt.

Ce qui caractérise les paysages de Gainsborough, presque toujours animés par la présence de figures paysannes d'une exécution admirable, c'est le mouvement du dessin, la chaleur du coloris, la science du clair-obscur : « Il avait, dit Thoré, une méthode parfaite pour assurer l'ensemble de ses compositions. Il ébauchait, tout d'un trait, son tableau et le poussait harmonieusement du haut en bas, sans isoler son attention sur de petits fragments, sans s'obstiner aux détails; car il cherchait l'effet général, et il le trouvait grâce à cette splendeur rayonnante de Turner. A défaut d'une riche imagination, John Crome était doué d'une sensibilité profonde, et toute l'émotion de sa pensée se devine dans ses robustes paysages du Norfolkshire qui font parfois songer à ceux de Jacob Ruysdaël, de Wynants et d'Hobbema, bien que dans la peinture de l'artiste anglais, la gamme du ton soit déjà plus variée que dans celle des maîtres hollandais et que la recherche passionnée des valeurs infinies de la nature soit déjà comme le prélude de l'œuvre en préparation de Constable.

Georges Barret eut une très grande notoriété pendant sa vie. Il connut l'art de composer un



Musée du South Kensington.

JAMES WARD — PEGWELL BAY

large vue sur sa toile, qu'il regardait comme on regarde la nature, d'un seul coup d'œil ».

La grande et très juste réputation de John Crome est bien postérieure à l'exécution définitive de son œuvre. Comme il vécut presque toujours à Norwich, loin des « exhibitions » mondaines, ne quittant sa ville natale que pour errer, sa palette aux doigts, le long des plages, à travers les landes, les ravins et les forêts de sa province, son nom était à peine connu à Londres, de son vivant. Et ce nom tient cependant une place importante dans l'histoire de la peinture du paysage en Angleterre, à côté de ceux de Gainsborough et de Constable, ces deux grands réalistes, et en dehors du traditionalisme idéaliste de Wilson et de la paysage d'après la méthode italienne, et sa gloire éphémère éclipsa même à un certain moment celle de Richard Wilson dont il n'avait ni la science ni la distinction. James Ward se révèle comme un graveur habile, un peintre d'histoire méritant et un paysagiste d'une louable opiniâtreté, mais d'un métier sec, dur et pénible, comme on peut en juger d'après le *Combat de Taureaux* de National Gallery, que l'on considère comme sa meilleure œuvre.

Et maintenant nous allons tenter, présomptueuse entreprise, de décrire et d'analyser en quelques lignes l'œuvre de Constable, de Turner et de Bonington, trois noms qui suffiraient à la gloire d'une école. Mais qu'il nous soit permis,



Royal Victoria and Albert Museum

JOHN CROME — VUE DE MOUSEHOLD HEATH, PRÈS DE NORWICH

tout d'abord, de mentionner encore quelques noms, dont l'omission constituerait une lacune regrettable dans ce précis historique, bien qu'ils ne projettent sur l'art du paysage en Angleterre, qu'une bien faible et bien tremblante lueur.

Ce sont ceux de sir Georges Howland Beaumont, élève de Wilson et paysagiste agréable, de Patrick Nasmyth, qui commença par représenter les grands sites d'Écosse, son pays natal, puis se spécialisa, pour ainsi dire, dans la peinture des aspects misérables de la banlieue de Londres, de César Ibbertson qui fut, sans doute, devenu un grand peintre si ses dons originaux avaient été développés par le travail, de Thomas Creswick, dessinateur correct, coloriste déplorable, de Sir Augustin Wall Calcott, dont les toiles, dans leur



National Gallery

JOHN CONSTABLE — LA CHARRETTE A FOIN



National Gallery.

JOHN CONSTABLE — ENVIRONS D'HAMPSTEAD

froideur précise, sont d'une assez belle tenue technique. Les Anglais qui l'appellent un peu trop hyperboliquement leur Claude Lorrain en font encore un assez grand cas et plusieurs de ses œuvres figurent à la National Gallery, au South Kensington, dans les collections Sutherland, Landsdowne, Bedford, Durham, Dillon, Ridley, à Stratford House, etc.

« Lorsque je m'assois, le crayon ou le pinceau à la main, devant une scène de la nature, mon premier soin est d'oublier que j'ai déjà vu de la peinture..... Je n'ai jamais rien vu de laid dans la nature. »

Il y a dans ces lignes, écrites par Constable à son ami l'archidiacre Fisher, en même temps qu'un enseignement historique, une indication précise de l'attitude indépendante et de la haute probité artistique de l'artiste dont la parenté de



Col. Cheramy.

JOHN CONSTABLE — MALVERN-HALL



National Gallery

TURNER — LE COMBAT DU « TÉMÉRAIRE »

vision avec les paysagistes de notre école moderne, y compris les plus fougueux de nos impressionnistes, est indiscutable. Si dans certaines de ses grandes toiles, son admirable *Champ de blé*, son



TURNER — LES GRANDS BOULEVARDS 1830

Printemps, sa *Rivière de la Stour*, il apparait comme le glorieux précurseur de nos grands paysagistes de 1830, il rejoint l'art vibrant et spontané de nos grands impressionnistes. Dans ses prodigieuses esquisses aux touches rapides et rudes, et cependant si savoureuses, aux lumineux empâtements, Constable est assurément un des grands initiateurs de la pléiade qui a régénéré le paysage en France et en a fait une expression vivante de la nature éternellement changeante. C'était lui qui faisait cette déclaration, encore si audacieuse à son époque, malgré la réelle tentative d'émancipation de l'école de Norwich : « Le monde est infiniment varié ; jamais deux jours ne se ressemblent, ni même deux heures. Il n'y a jamais eu deux feuilles d'arbre pareilles depuis la création. Les vraies productions de l'art, comme celles de la nature, sont toutes distinctes l'une de l'autre ».



Birmingham Gallery.

HOLMAN HUNT — LES DEUX GENTILSHOMMES DE VERONE.

Ce qui fait l'incontestable supériorité de Constable, c'est qu'il sut, bravant toutes les opinions conventionnelles de la critique de son temps, apporter dans ses paysages un élément nouveau « la variété de la couleur » et accepta, avec une grande audace qui stupéfia les derniers admirateurs de Wilson et les partisans exclusifs de Turner, toutes les combinaisons de nuances en apparence les plus disparates qu'offre la nature. Et de cette courageuse sincérité et de cette passion éclairée est née cette œuvre superbe, d'une variété inusitée dans son ensemble harmonieux, malgré la fréquente répétition des mêmes motifs.

Écoutez-le encore s'écrier : « J'aime mon village, j'en aime chaque tanière, chaque cour, chaque sentier. Aussi longtemps que je pourrai tenir un pinceau je ne me lasserai pas de le peindre ! »

Sublime et touchante confession d'un grand artiste dont l'âme enthousiaste communiait dans le tourment passionné de la nature et dans la recherche des moyens d'en exprimer sincèrement les beautés, dédaigneux du traditionnel et du conventionnel historique et sachant que la grande inspiratrice portait en elle-même, sous ses aspects les plus familiers, tous les secrets de sa mystérieuse beauté. Il savait que pour faire le chef-d'œuvre il suffisait de faire vivre, frissonner et voyager sur une petite toile, pleine d'immensité, un arbre, une mare, un petit nuage... éclairés par la grande lumière du ciel et baignés d'émotion créatrice.

« La peinture de Constable sent la terre et le plein air. Une joie large et ruisselante s'y affirme. L'élément de vie qui circule en ses paysages les imprègne de la réalite la plus complète que l'art ait pu conquérir jusque-là... Ce qui frappe lorsqu'on aborde Constable, c'est d'abord la sensualité

de sa peinture. C'est là un art vivant et chaud, lourd de réalité, gras, pulpeux, presque charnel... Un art puissamment animal et vivant » (1). Impossible de mieux dire.

De son vivant même Turner eut, en Angleterre, des admirateurs réellement fanatiques, Ruskin en tête. L'enthousiasme de ce dernier confine même parfois au délire, et dans les innombrables écrits qu'il consacra à la glorification de son idole, ses dithyrambes sont trop souvent empreints de la plus criante injustice. Certes, Turner est grand, très grand, souvent étrange, presque jusqu'à la folie, souvent sublime dans le paroxysme de son imagination.

Mais la rayonnante illumination de l'œuvre de Turner paraît aveugler Ruskin, lorsque, ayant à célébrer l'art de ce peintre incomparable, il en arrive par des procédés de critique, peu dignes de lui, à traiter avec le dédain le plus souverain l'œuvre des plus grands maîtres de l'école anglaise.



Royal Victoria and Albert Museum

FORD MADOX BROWN

ÉLIE GUÉRIT LE FILS DE LA VEUVE

Turner, nom magique qui, comme ceux de Rembrandt, du Lorrain, évoque tout un monde d'éblouissantes féeries et d'Arcadies lumineuses ! Œuvre de lumière et de rêve due au pinceau du plus inspiré des visionnaires; œuvre sacrée aussi dans son apaisante ou tumultueuse beauté !

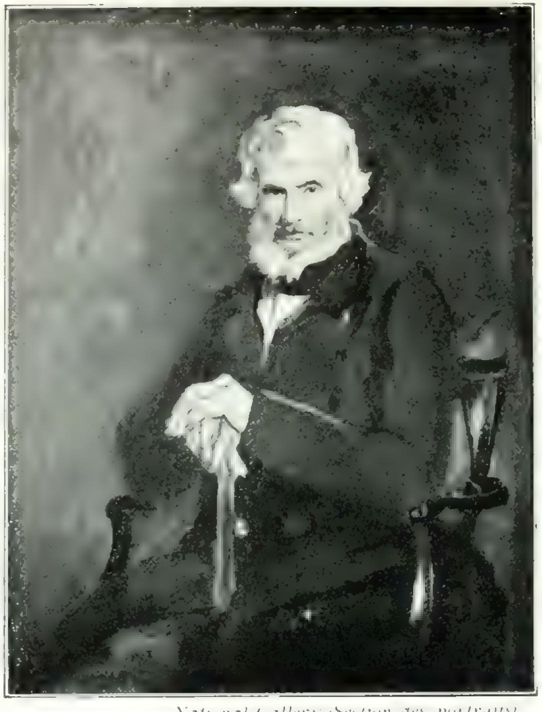
Ruskin divise la carrière de son peintre en quatre périodes : de 1800 à 1820, l'artiste s'évertue surtout à copier les maîtres doués des qualités qu'il désirait s'approprier; de 1820 à 1835, il travaille, cherchant sa personnalité ou les principes qu'il avait découverts durant le cours de ses études; de 1835 à 1845, son propre génie a conquis entièrement la vraie théorie de l'art. En 1845, son esprit et sa vue déclinent, et les tableaux qu'il peindra désormais sont d'une valeur tout à fait inférieure.

Cette division chronologique des diverses phases évolutives de l'art de Turner nous paraît assez arbitraire, car aussi bien pendant nos promenades d'étude à travers les collections privées d'Angleterre, d'Ecosse et même de France, que lors de la fameuse exposition collective des œuvres de Turner au Guild-Hall, nous avons pu remarquer que si le peintre avait, en effet, traversé de 1800 à 1820 une période de studieuses recherches et d'imitation féconde, mais non servile, on découvrait déjà, parmi ses toiles de 1820 à 1835 de purs chefs-d'œuvre qui semblent nés spontanément d'un génie créateur et où l'œil le plus exercé ne pourrait deviner l'influence d'aucun de ceux dont l'artiste anglais écouta le plus volontiers les leçons : Claude, les Canaletti, William Van den Velde, Aart Van der Neer, Cuyp... Telles ces toiles au coloris bleu pâle, symphonie d'azur délicat, œuvres assez rares dans l'œuvre immense de Turner, mais d'un charme pénétrant comme certaines notations lunaires de Whistler. Ici la personnalité du peintre se révèle dans son intégralité absolue, plus assurément que dans la plupart des toiles exécutées vers 1840, malgré l'originalité audacieuse des œuvres de cette époque, où transparaissent à travers les voiles de lumière et de feu,

(1) *Constable et les Paysagistes de 1830*, par Léon Bazalgette. H. Floury, éditeur, Paris.

les influences des premiers éducateurs.

Ces visions bleues, d'une fraîcheur de rêve printanier, d'une pénétrante poésie de nuit d'été, sont rares, avons-nous dit, chez Turner. Bientôt le vertige de la lumière s'empare de lui, et après une courte halte dans le gris-perle si reposant de Van den Velde, il partira brusquement comme Icare à la conquête du soleil. Périlleuse mais sublime ascension qui mène à la folie ou à la mort. Mais avant d'arriver à cette période de décadence, disons plutôt de vertige final, où l'horreur systématique des ombres le plonge dans des gouffres de lumière et où il cherche à faire vivre sur des fonds liquides des fantômes jaunes, roses ou blancs d'êtres, de villes, de paysages fantastiques, que de purs et merveilleux chefs-d'œuvre où se manifestent toutes les inquiétudes, toutes les tendresses, toutes les exaltations de sa grande âme de peintre et de poète !



National Gallery (Section des portraits)

J.-E. MILLAIS — PORTRAIT DE CARLYLE

Turner visita successivement la France, les bords du Rhin, la Suisse, et rapporta de cette première excursion hors de son pays, une moisson merveilleuse d'impressions de voyage sous la forme de rapides et étincelantes aquarelles, de superbes dessins légèrement rehaussés et de croquis sommaires, mais d'une rare puissance d'évocation.. Schémas de génie, notations suggestives qui deviendront d'inépuisables sources d'inspiration.

Très peu de temps après son retour de son premier voyage, Turner donna la mesure complète de son merveilleux génie en commençant la publication de son fameux *Liber studiorum*, collection de gravures d'après ses aquarelles et ses dessins. Plusieurs eaux-fortes sont de la main même de Turner, et ce sont de purs chefs-d'œuvre.

Il visita trois fois l'Italie, en 1819, en 1829 et en 1840. Ce fut lors de son second voyage dans ce pays enchanté, dont il paraît, comme le Lorrain, avoir condensé la lumineuse beauté dans certaines



Tate Gallery

J.-E. MILLAIS — LA VALLÉE DU REPOS



Tate Gallery

J.-E. MILLAIS — LA MORT D'OPHÉLIE

de ses toiles, qu'il peignit la *Baie de Baiës*, où la personnalité de son art s'affirme d'une manière définitive.

Raphaël, Lucas de Leyde, Le Corrège moururent avant d'avoir atteint la quarantaine. Paul Potter disparut à vingt-neuf ans. Bonington avait à peine vingt-sept ans, lorsqu'il rendit le dernier soupir. Il entrait à dix-huit ans dans l'atelier de Gros, qui faisait le plus grand cas de son jeune élève, malgré les tendances très marquées de ce dernier à préférer les sujets familiers aux sujets épiques.

L'éducation de Richard Parkes Bonington est d'ailleurs toute française, et, bien qu'il fut né en Angleterre, et qu'il y mourut, le catalogue du Musée du Louvre le classa, pendant fort longtemps, dans notre école.

Bonington fut, par dessus tout, un peintre exquis du monde extérieur, en ce qu'il a de plus élégant et de plus charmeur. Burger, dans la belle étude qu'il a consacrée au jeune maître, l'a spirituellement comparé à une sorte de sylphe léger qui montre la nature en l'effleurant. Sous la facile et savoureuse caresse de son lumineux pinceau, le jeu des nuages dans le vaste ciel et les profondeurs limpides des eaux naissent plus facilement et s'expriment surtout plus clairement, à nos yeux, que les sentiments intimes, et que les personnages historiques qu'il s'est plu parfois à nous représenter : Henri IV, la Duchesse d'Étampes, François Ier, Marguerite de Navarre, Marie de Médicis, Richelieu...



National Gallery

D.-G. ROSSETTI

« ECCE ANCILLA DOMINI »

La meilleure part du génie de Bonington, malgré les quelques vélléités historiques de l'artiste, réside dans la série de ses



BURNE-JONES — LE MIROIR DE VÉNUS — *Coll. Golderdun.*

marines, de ses coins de villes de provinces françaises et d'Italie, de ses plages sablonneuses des côtes flamandes, de ses verts pâturages des bords de la Seine.

Il fut surtout un paysagiste de race et, comme Turner, un aquarelliste incomparable, un des maîtres incontestés de cette riche école anglaise de « water-color », qui compte tant de représentants illustres : Girtin, Cozens, Estman, Barret, de Wint, James Orrock, Copley Fielding, Fraser Cotmann, etc... Je ne parle ici que des paysagistes.

* * *

« Nous pensons que MM. Millais et H. Hunt feront école en Angleterre. Leur système est séduisant pour les esprits exacts, par son côté absolu; mais nous doutons que nos réalistes les imitent jamais ; il faut pour cela trop de temps, de conscience, de volonté, et d'observation... » Ainsi, s'exprimait Théophile Gautier en 1855 lorsque William Holman Hunt et John Eve-



National Gallery

BURNE-JONES

LE ROI COPHETUA ET LA MENDIANTE

rett Millais exposèrent, pour la première fois, aux yeux des Français, vivement surpris, le premier : *La Lumière du Monde, Claudio et Isabella, Les Moutons égarés*; le second : *L'Ordre d'Élargissement, Le Retour de la Colombe à l'Arche, Ophélie...*

Ce fut, en effet, à l'Exposition universelle de 1855, que le *préraphaélitisme* anglais, doctrine qui d'ailleurs n'a rien de commun avec l'ascétisme académique d'Overbeck, d'Orsel et de Flandrin, se révéla en France, sous l'aspect de ses œuvres les plus caractéristiques. L'impression produite par ces envois inattendus, fut des plus singulières, et en vérité peu favorable aux audacieux novateurs qui se permettaient, au moment même où le réalisme triomphait avec la violente virtuosité de Courbet, avec sa large spontanéité synthétique, avec son panthéisme passionné, de chercher patiemment l'expression intime des sujets dans l'analyse infinie du détail. Car il ne faut pas se le dissimuler, le réalisme

français et le préraphaélisme anglais ont été deux manifestations parallèles, logiques, mais de formules très dissemblables, contre le poncif classique et l'exagération idéaliste. Pour les préraphaélites, l'art de la peinture tombe en complète décadence avec la fin du quattrocentisme. Dès lors tout n'est plus que mensonges, conventions et routine, et le retour à l'imitation la plus scrupuleuse, la plus minutieuse de la nature, en prenant comme exemplaires les grands maîtres du xve siècle, principalement ceux de l'Ecole ombrienne, pourra seul sauver l'art de peindre, d'une irrémédiable décadence.

Contrairement au réaliste français, qui n'hésite pas, toujours dédaigneux du détail, à peindre à larges plans, ce qu'il voit, sans se soucier autrement de ce qu'il est convenu d'appeler la noblesse du sujet, le préraphaélite (disons le réaliste anglais), appliquant avec une rigueur impitoyable les conclusions de son système « pour retrouver la source des vraies et durables beautés », peindra comme à travers une loupe les moindres détails du sujet, avec un souci touchant de la vérité, en choisissant toujours des théories élevées dignes de sa poétique imagination dans le domaine le plus lumineux des idées générales.

On se figure trop souvent, que l'effort principal de la confrérie des préraphaélites anglais fut une sorte de tentative mystique, dans le genre de celle d'Overbeck et de ses disciples en faveur d'une restauration de l'art religieux.

Il n'en est rien, et bien plus vaste fut le programme des préraphaélites qui rêvèrent, dans leur noble et ardent enthousiasme, de renouveler l'art entier par la sincère interprétation de la nature. Sans doute en dénombrant les chefs-d'œuvre de l'école préraphaélite, on trouve bon nombre de peintures religieuses. Mais aussi, que de compositions importantes inspirées, non seulement par les œuvres dantesques ou shakespeariennes, mais aussi par la vie moderne prise, parfois, sous ses aspects les plus populaires! A côté de l'*Ecce ancilla domini* de Rossetti, de la *Lumière du monde* de Holman Hunt, du *Christ lavant les pieds de Saint-Pierre* de Madox Brown, de *L'Annonciation* de Burne-Jones... voici *la Mort d'Ophélie, La vallée du Repos, Le Chevalier errant* de Millais, *Les Deux Gentilshommes de Vérone* de Holman Hunt, *Le Rève de Dante* de Gabriel Rossetti, le *Dernier Regard sur l'Angleterre* de Madox Brown, le *Miroir de Vénus* par Burne-Jones... puis *L'ordre d'Élargissement, Le passage du Nord-Ouest* de Millais, dont le génie indépendant ne saura d'ailleurs s'arrêter éternellement aux règles un peu étroites de la confrérie, le beau panneau décoratif *Le Travail* (Manchester Gallery) de Madox Brown, etc.

Cette brève et très incomplète énumération des quelques œuvres prises au hasard dans l'ensemble des peintures des principaux préraphaélites anglais



National Gallery

LEIGHTON — LE BAIN DE PSYCHÉ

dit assez que leur idéal ne fut pas exclusivement religieux comme on serait tenté de le croire d'après le titre de leur groupement, et que bien souvent ces graves esprits se virent contraints par les exigences même de leur doctrines de chercher



WALTER CRANE — L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE

l'expression absolue de leur idéal d'art avec la poésie du symbole, la vérité du geste, l'analyse impeccable des détails, dans la captation des manifestations de la vie directement observée.

A leur apparition, les œuvres de Holman Hunt, (en qui se résume la doctrine préraphaélite, doctrine faite d'excessives et puériles intransigeances et de haute probité d'art), furent couvertes d'opprobres comme celles de Manet. Les unes et les autres figurent aujourd'hui claires et éternellement lumineuses à la National Gallery et au Musée du Louvre. « Le système du soleil » a vaincu, et au même degré que nos réalistes, les P. R. B. ont droit à la reconnaissance des amis de la peinture claire et vibrante, lors même que les vibrations préraphaélites dépassent quelquefois la mesure, et qu'ils cherchent trop exclusivement l'expression de la vie dans son anatomie même, au lieu de la poursuivre dans son aspect général. Définir en quelques mots la doctrine si complète des préraphaélites n'était pas chose aisée. M. Robert de la Sizeranne, l'historien très renseigné et très subtil des P. R. B. et de Ruskin, le grand prêtre de la confrérie, a néanmoins accompli ce tour de force et sa définition nous paraît aussi complète que possible. La voici dans son lumineux raccourci : « Le mouvement de 1850 fut ceci : des hommes nouveaux, voulant un art nouveau, substituant le geste curieux, inédit, individuel, au geste banal et généralisateur et la couleur franche, à sec, sans dessous, brillante par juxtaposition, en un mot, la ligne expressive au lieu de la ligne décorative et le ton vif au lieu du ton chaud. »

* * *

Du même coup la terrible fanfare ruskinienne qui menait les vaillants P. R. B. à la conquête de la vérité dans le plein air et « en pleine lumière du soleil » avait fait disparaître à jamais tous ces faux peintres d'histoire pour qui le mensonge académique était la loi souveraine : les Tenniel, les Herbert, les Maclise, les Horsley, les Eastlake, les E. Armitage... etc. A ses clairs

Musée du Luxembourg.

G.-F. WATTS — ESAÜ ET JACOB (DESSIN)



National Gallery

GEORGES-H. MASON — LE FER PERDU

accents, tout ce qui restait de la vieille école, semblait s'être évanoui, aussi bien les quelques petits maîtres, derniers rejetons des Leslie, des Wilkie, les Webster, les Frith, les Gilbert... que tous ces mornes fabricants de grandes machines dont la vue seule justifie si pleinement les anathèmes de Ruskin et la farouche intransigeance de ses disciples.

Une peinture nouvelle, un art vraiment national, cette fois, d'un aspect très particulier, d'une saveur imprévue, va naître de ce choc violent, si violent que les vainqueurs eux-mêmes, se disperseront après la mêlée, comme les vaincus. Car, en vérité, le drapeau du préraphaélisme cessa de flotter le jour même du triomphe, et ce ne furent ni les Dyce, ni les Hook, ni les Anthony, ni les MacCallum, ni les Gilbert Hamerton qui surent perpétuer avec éclat les doctrines inébranlables de Hunt et les défunts enthousiasmes de Millais.

Mais le coup avait été porté avec une telle vigueur que les plus réfractaires aux nouvelles doctrines, indiscutablement bienfaisantes puisqu'elles amenaient à l'étude directe de la nature et « à la recherche de nouveaux effets lumineux pour exprimer les vibrations de la vie » se prirent à vouloir réagir, certains timidement, contre le doux entraînement de leur éclectisme.

C'est ainsi que Lord Frédérick Leighton, lui-



Tate Gallery

CECIL LAWSON — LA LUNE D'AOUT



F. HOLL. — RÉDUITES AU SILENCE

même, dont l'esprit assimilateur était généralement ouvert à toutes les esthétiques, s'efforce visiblement d'échapper aux lourdes étreintes d'Overbeck, de Cornélius et de ses premiers maîtres allemands, pour courir aux fortes leçons de Madox Brown et de Hunt, tout en empruntant à Rossetti et à Burnes-Jones la grâce onduleuse et sévère de leurs Andromèdes, qu'il sait revêtir d'ailleurs de calyptres aux plis innombrables et très préraphaéliquement parallèles, comme ceux du *Miroir de Vénus* ou de l'*Escalier d'Or*.

Watts, ce grand peintre de l'Amour et de la Mort, que ses compatriotes appellent « aussi le peintre des vérités éternelles », cet apôtre hautain et presque farouche de l'art mythique, ce moraliste du pinceau (ne disait-il pas lui-même qu'il peignait les idées et non les choses) ne se rattache pas seulement à la doctrine préaphaélite par la noble intellectualité de son art, mais encore par sa manière de peindre. Comme Hunt, il semble vouloir réagir contre le métier des maîtres anglais de « l'ancienne Ecole » et contre les théories de l'Ecole française. Il a horreur de la touche large, prolongée, souple, onctueuse, étalée sur la toile « comme du beurre sur une tartine ». Le *smear* de Reynolds l'horripile... Il peint à sec, sans dessous préparatoire, par touches serrées, à petits coups. Mais l'effort se sent malheureusement et l'on devine facilement qu'en voulant réagir, d'une façon trop absolue, contre la fameuse « sauce à l'huile », contre la trop facile fluidité du pinceau, en faveur de la fraîcheur et de la solidité de la couleur, il aboutit souvent à une expression matérielle d'un aspect peu agréable et d'une sécheresse rugueuse et heurtée. Watts me parait être le véritable ancêtre du pointillisme et c'est de sa méthode volontaire, de ses opiniâtres efforts et de son parti pris intransigeant que pourraient se prévaloir MM. Seurat, Henri Martin, Ernest Laurent, Signac, etc... Pendant que, parallèlement aux membres officiels de la confrérie et, en marge de leurs efforts collectifs, Leighton et Watts agissaient, chacun son tempérament et collaboraient, sous l'indiscutable influence préraphaélique, à doter l'Angleterre d'une école de peinture vraiment nationale, Alma Tadema un des plus anglais parmi les peintres anglais, bien que hollandais d'origine, s'absorba dans la reconstitution la plus fidèle de la vie antique, dédaigneux dans ses compositions de toute ordonnance académique, et s'efforçant, comme un pur préraphaélite, de suggérer des idées par le seul souci de la vérité analytique transportée dans l'observation du passé que son œil d'archéologue et d'artiste scrute avec la clairvoyance la plus minutieuse et la plus patiente.

Et puisque nous esquissons ici les portraits des grands peintres anglais dont l'œuvre et le nom



CAWLEY ROBINSON — LA JEUNESSE



ALBERT MOORE — LA LECTURE A HAUTE VOIX

brillent du plus vif éclat dans la deuxième partie du siècle dernier, inscrivons sans hésitation celui d'Hubert Herkomer bien que, comme Alma Tadema, il soit d'origine étrangère. (1)

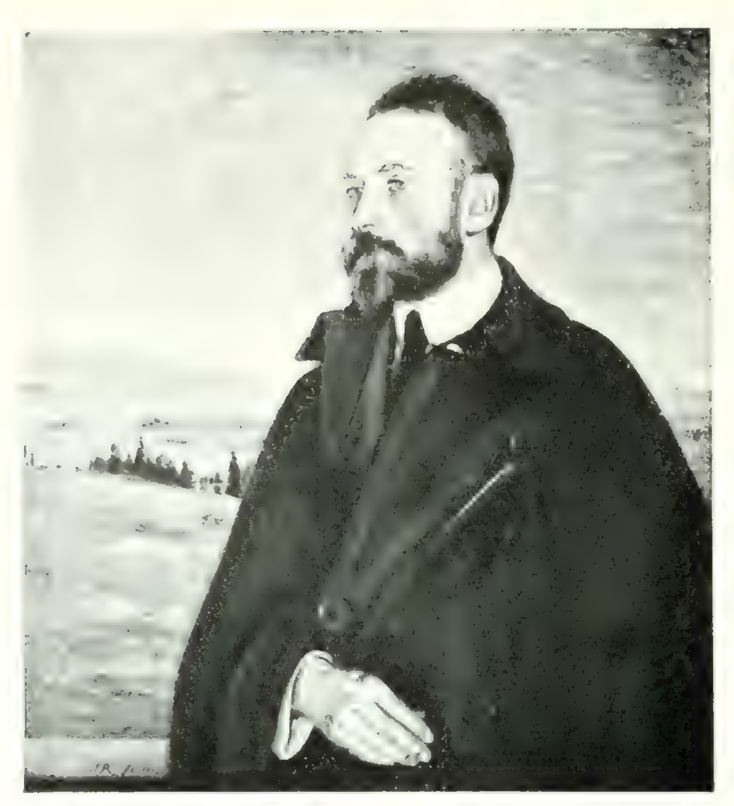
(1) D'ailleurs, sans vouloir donner à notre observation le caractère d'une critique, nous ferons remarquer que dans l'histoire de l'art anglais, bien des noms étrangers surgissent avec éclat de la foule des peintres nationaux. C'est ainsi que, sans parler des premiers éducateurs : des Holbein, des Rubens, des Van Dyck, des Lely, des Largillière, des Zuccaro, etc.... nous trouvons, et cette fois ornés de la pompeuse cocarde académique, les Benjamin West, les Copley, les Fuseli, les Rossetti, les Alma-Tadema, les Herkomer, les John Sargent... Je ne cite que les plus célèbres.

Il serait néanmoins fort téméraire d'assigner une place parmi les préraphaélites à ce Bavarois qui débute dans la caricature, qui, volontairement, systématiquement, lorsqu'il peint un portrait échappe à la fatigante tyrannie de l'analyse des détails, en supprimant tout accessoire, et dont les modèles féminins, ne font certes jamais songer aux fines florentines quattrocentistes et aux canéphores anglicisées des Rossetti, des Burne-Jones, des Leighton et des Alma Tadema.



National Gallery

HUBERT HERKOMER — CHARTERHOUSE CHAPEL



W. ROTHENSTEIN — PORTRAIT DE M. BERNHARD BERENSON

A côté des grands préraphaélites irréductibles, de Madox Brown encore que ce dernier refusa de faire partie de la confrérie), de Hunt, de Rossetti, puis des derniers venus dans la phalange sacrée mais non des moins fervents, des Burne-Jones, des William Morris, des Walter-Crane (deux magnifiques artistes aux tendances spécialement décoratives) des Richemond, des Holiday, des Strudwick, des Stillmann, des Rooke, des Spencer-Stanhope, etc..., nous avons tenté d'esquisser d'un trait cursif les figures relativement indépendantes de l'académique Leighton, d'Alma-Tadema l'évocateur historique, de Watts le symboliste, de Herkomer le portraitiste... avec la secrète pensée de déterminer la physionomie générale de la peinture anglaise dans la période comprise entre la date de la dissolution de la confrérie des P. R. B. et l'époque actuelle. Peinture philosophique née violemment d'une volonté révolutionnaire et d'efforts énergiques pour apparaître au monde entier comme une claire et éloquente expression du sentiment national.

A côté de ces maîtres, d'autres artistes de moindre marque, mais dont néanmoins l'art très particulier, né visiblement du rayonnement préraphaélite, participe à l'expression générale de la peinture anglaise avant son évolution dernière, méritent d'être mentionnés : Sir Edward Poynter, qui fut avec Leighton, un des représentants les plus galonnés de l'art académique en Angleterre; Frank-Holl qui d'ailleurs comme Dudley Hardy, Scott of Oldham, Skanhope Forbes, n'échappa pas, malgré ses aspirations préraphaélites, à l'influence française — il a laissé quelques bons portraits —



Glasgow Gallery.

SAM BOUGH — LE PORT DE DUNKERQUE

Robert Baithwarte-Martineau qui mourut à 43 ans, un des meilleurs élèves de H. Hunt; G.-H. Boughton ; P.-R. Morris ; Albert Moore, peintre gracieux dans ses évocations antiques ; J.-W. Waterhouse, pâle imitateur de Burne-Jones ; F.-B. Dicksee, aux peintures débordantes d'intention philosophique, mais d'une déplorable couleur; Vicat Cole ; Myles Birket Foster ; Cecil Gordon Lawson, qui fut un des meilleurs paysagistes du siècle dernier; Colin Hunter, le peintre des claires marines; William Leader, excellent paysagiste; J.-W. North ; Miss Clara Montalba, surtout appréciée pour ses fines et chaudes aquarelles vénitiennes, Luke Fildes; H. Wodds ; John Philip, Hamilton Macallum, E. Graham, Frank Miles, F. Powel, H. Moore, E. Hayes, John Collier, etc. etc. Deux intéressantes figures d'artistes se détachent cependant de cette série si pauvre en véritables individualités. Nous voulons parler de Mason et de Walker. Le premier étudia avec émotion et exprima avec une facture d'une très habile originalité le pittoresque de la vie rurale. Le second, qui mourut à 35 ans à peine, étudia surtout les marbres du Parthénon, au British Museum et l'influence de ses premières études apparaît dans toutes ses peintures, si émouvantes mais trop rares. Ses jeunes baigneurs, ses jeunes paysans aux formes sculpturales paraissent s'être échappés un moment des frises de Phidias et la jeune et mélancolique promeneuse du *Port de refuge* a la beauté divine d'une cariatide de l'Erechtéion. — Mason et Walker, mais ce dernier surtout, sont parmi les très rares artistes anglais de la période comprise entre la dispersion de la confrérie des P. R. B. et la pléiade actuelle qui soient restés, en apparence du moins, inaccessibles à l'action préraphaélite, malgré leur souci de la beauté classique des formes. La qualité de leur coloris les rapproche d'ailleurs tous les deux de notre école française.



P. WILSON STEER — PORTRAIT DE Mrs HAMMERSLEY

Puis c'est la foule de ceux qui, en dehors de toute doctrine et de toute théorie imposée, mais très épris de la nature et libérés de toute formule conventionnelle, travaillent, parallèlement à la généreuse école de Glasgow, à l'évolution qui agite en ce moment l'école de peinture anglaise au pied du palais académique ébranlé où George Henry lui-même, un des plus audacieux représentants de l'école écossaise, si éprise de vérité, vient de pénétrer en triom-



CHARLES SHANNON — LA ROBE ROSE

[illegible] après les Brangwyn, les Edward Stott, les Williams Strang...

Burlington House se tend décidément à perdre sa réputation fâcheuse de maison fermée.

Il est de toute évidence qu'un mouvement profond se produit à l'heure actuelle dans la peinture anglaise. Ce n'est plus dans les solennelles « exhibitions » printanières de la Royal Academy, encore que Sargent, retenu par sa grandeur au rivage, y triomphe fidèlement et facilement, qu'il faut chercher l'âme de la jeune école anglaise avide de vérité, de riches et originales harmonies, mais à la New-Gallery et dans le modeste local du New-English Art Club, avec les Wilson Steer, les W. Rothenstein, les Cawley Robinson, les Augustus John et tant d'autres artistes aussi sincères qu'audacieux dont l'art, un peu flottant, ne tardera pas à se préciser et à s'imposer dans des chefs-d'œuvre qui fixeront une date nouvelle dans l'histoire de la peinture anglaise revenue à la grande source de l'art éternel : la sincère observation de la nature.

Armand DAYOT.



OPHÉLIE (MARBRE D'ASIE)

MADAME BARDEY

L'artiste dont je vais parler étant presque totalement inconnue et n'ayant à peu près point exposé encore, je pense que le plus simple est de dire d'abord comment je l'ai rencontrée et le peu que j'en sais.

Mon ancien condisciple Edouard Herriot, sénateur et maire de Lyon, est aussi un écrivain et un amateur d'art du goût le plus sûr et de la culture la plus étendue, aux jugements duquel je fais toujours confiance. Il y a environ deux ans, il m'écrivit : « Si tu veux connaître quelqu'un qui mérite vraiment le nom d'artiste, va donc rendre visite à Mme Bardey, de Lyon, qui s'est installée à Paris : je suis certain que ses travaux t'intéresseront. »

J'allai, naturellement. Dans une paisible rue du quartier Montparnasse, en un petit appartement élégant mais simple, je trouvai une dame qui n'avait nullement « l'air artiste », mais dont la tenue et l'accueil attestaient les manières courtoises et strictes de la bonne bourgeoisie française : un maintien réservé, un visage calme, avec deux yeux dont l'expression me frappa. Deux yeux d'un bleu clair et froid, décelant la volonté patiente, la perspicacité, et dont la fixité pourtant avait la singulière intensité hypnotique des mystiques et des voyants. Leurs regards sont très perçants, mais donnent toujours la sensation d'outrepasser ce qu'ils contemplent, de traverser l'objet pour ne voir que ce qui est derrière lui. Du moins,



PORTRAIT D'HOMME (DESSIN)
(ATELIER)

m'a toujours dit qu'il ne pouvait que me suggérer des moyens d'expression, des facilités de langage linéaire, mais qu'on n'apprend pas à voir, et que si je n'avais pas eu le don de voir, ni lui ni un autre ne me l'eussent pu donner. Il dit que j'ai le don de voir. » Je considérai les dessins et, pensant à la première sensation que m'avaient imposée les yeux de leur auteur, je commençai d'établir dans mon esprit certaines relations mentales. Le don de voir... La longue habitude des conversations de Rodin m'a fait mesurer toute l'acception, dans sa bouche, d'un terme pareil. J'avais devant moi des dessins de « voyante », cherchant l'âme sous l'armature du trait.

Mme Bardey me dit encore : « M. Rodin m'a demandé de collaborer aux fresques qu'il veut faire pour le nouveau musée du Luxembourg. C'est un grand honneur pour moi. J'ai fait des essais : la fresque, c'est passionnant... J'ai envoyé une maquette de coupoles avec figures nues à une récente exposition du Pavillon de Marsan, mais c'était tout petit, personne n'a remarqué... D'ailleurs, je n'expose jamais : sauf un tableautin de début qu'on a eu la gentillesse d'acheter pour le musée de Lyon et dont je suis bien loin vraiment, ne puis-je m'expliquer plus précisément sur cette qualité particulière de regards pour lesquels les surfaces n'existent point et qui vont droit au profond. Un léger accent lyonnais et une certaine bonhomie de personne équilibrée et tranquille atténuaient la singularité de cette première impression.

Mme Bardey me dit en quelques mots son histoire. Mariée à un très distingué professeur de l'École des Arts décoratifs de Lyon, musicienne, puis entraînée par la curiosité et la passion du dessin, elle vint à Paris pour y travailler. Elle fit par hasard, et en dehors des « milieux artistiques » où elle ne se trouve jamais, la précieuse connaissance de Rodin. Il lui donna des conseils, séduit et intéressé par ses dessins. « Mais le mieux, me dit-elle, est d'abord de vous les montrer. » Ouvrant alors un meuble plein de cartons bourrés de bristol et de papier Ingres, elle plaça des feuilles sous mes yeux.

Je me trouvais en présence de très belles choses, savantes, puissantes ou subtiles, d'une hardiesse et d'une force synthétique surprenantes. Et les dessins s'amoncelaient, et j'entendais la voix placide, avec son rien d'accent : « M. Rodin aime bien celui-là, et celui-là aussi... Il a été très bon pour moi, très gentil. Il a pris la peine de classer mes dessins dans l'ordre où ils lui plaisaient. Il



PORTRAIT DE FEMME (EAU-FORTE)
(SALPÊTRIÈRE)

tout ce que je fais reste là... Je m'occupe aussi de gravures en couleurs...» Et elle m'en montrait de fort beaux témoignages, ajoutant : « Je vous ennuie avec tous ces dessins... je travaille beaucoup. Le matin, très tôt, je vais dessiner dans les asiles de fous : quelle admirable école d'expressions que ces faces inconscientes ! C'est triste, mais on apprend à bien dessiner. Après, je rentre vite, parce que j'ai modèle. Et puis, toute la journée encore, je tire des épreuves en couleurs ou je crayonne, et aussi le soir à la lampe. Quelquefois je fais un tour, je prends l'air, mais je dessine dans la rue, j'apprends les gens par cœur... Je vous dis, c'est une passion... » Elle me montra encore des natures-mortes d'objets ou de fruits d'une coloration délicate ou vigoureuse, et enfin, posément, elle défit les linges d'un objet placé sur une petite selle que je n'avais pas remarquée, et une statuette apparut, d'un galbe parfait, frémissante de vie. Mme Bardey faisait de la sculpture dans sa petite salle à manger, à un quatrième étage !

PORTRAIT DE M. X. (EAU-FORTE)

Dans des visites ultérieures, elle me montra plusieurs selles, supportant des ébauches admirables. Au plafond pendait une jolie cage dorée où brillait un oiseau des Iles : et sous cette cage, Mme Bardey taillait un petit marbre doux comme une fleur, et il n'y avait pas un grain de poussière nulle part. C'était très curieux. Elle me dit : « La sculpture n'est pas un métier propre : cependant, vous voyez, je m'arrange. Je monte de la terre, du marbre, de tout, à mon quatrième... Et puis ce que je fais est petit, mais j'ai loué un atelier rue Vercingétorix, dans une cité pauvre. Là je fais une grande figure, et un torse, vous verrez... »

Et voilà tout ce que je peux dire de Mme Bardey, car elle ne parle jamais d'autre chose que de la sculpture et du dessin, et toute sa vie tient là-dedans. C'est une femme en qui la nature a mis la rage, la manie et le génie du dessin et du modelé, et qui obéit à cette suggestion avec l'ordre, la mesure et le sang-froid qui sont les conditions du vrai travail bien coordonné. Elle ne songe guère à exposer. « A quoi bon ? dit-elle. On est perdu dans la foule ; j'ai la grande chance de n'avoir pas besoin de vendre pour manger. Alors ? Plus tard, je verrai, quand je serai plus contente de mon travail. » Je ne sais point quand elle se décidera. Sa famille, les livres, la musique, et puis les longues journées passées à modeler ou à dessiner, en dehors de cela rien ne l'intéresse. Mais il est temps de parler de ses œuvres mêmes ; à présent, j'en ai dit assez pour faire comprendre que Mme Bardey ne se soucie pas du tout d'être « la célébrité qu'on découvre », et je n'assumerais ce ridicule ni pour elle ni pour moi. Les vraies personnalités n'ont point besoin qu'on les singularise. Je crois fermement que celle-ci recevra un jour sa large part de gloire, assurée uniquement par le témoignage de son œuvre.

Les dessins de Mme Bardey appartiennent avant tout à la catégorie psychologique et ne sont ornementaux que secondairement. Rien d'obscur en

C'est ainsi qu'elle a, serais-je tenté de dire, écrit l'histoire des fous. Il faut du courage et un bon équilibre du système nerveux pour oser cette étude-là et aller quotidiennement dans les asiles scruter, crayon en main, les faces démentes. Etude pénible, dont le résultat semblerait ingrat, mais riche et féconde au contraire, et qui devait attirer une artiste possédée par la passion du dessin psychologique. Les plus grands maîtres ont compris son utilité. Dessiner les fous, c'est comparer les expressions normales des sentiments humains avec les altérations subtiles que la folie leur impose sur le visage de ceux qu'elle a frappés, et c'est constater combien souvent la différence est minime et la normalité proche du dévoiement ; c'est aussi, parfois, surprendre des expressions inusitées, créées par l'affleurement d'un rêve inexplicable ; c'est, encore, lutter constamment avec le mystérieux, l'instable et l'imprévisible, surprendre les indications les plus ténues et les plus précieuses sur la psycho-physiologie ; c'est

A LA PLAGE (DESSIN)

eux, certes, et cependant, si l'on veut les bien comprendre et saisir dès l'abord leur originalité, il sied de les considérer comme une écriture de pensée, une sténographie, une hiéroglyphie. Ce n'est pas toujours ce qu'on attend du dessin, où l'achèvement méthodique, restituant chaque partie de l'objet étudié, est pour la plupart le signe du savoir et de la perfection.

Mme Bardey a réalisé quelques dessins rehaussés qui sont poussés comme des Holbein, elle sait « finir », mais sa préoccupation est très différente. Elle amoncelle les dessins comme un romancier fait de ses notes, elle n'en considère aucun comme une œuvre complète plastiquement, présentable isolément et en soi. Elle envisage un être, en détermine le trait typique, le note, et quitte presque aussitôt la feuille. Cependant elle fait tout le contraire d'un croquis, lequel donne l'aspect général sans insister sur aucun point spécial : ce point spécial est tout pour elle, il est le schéma psychologique de l'être, et elle le détermine avec une sûreté extraordinaire. Il s'ensuit que ses séries de dessins se coordonnent et s'expliquent mutuellement ; et pour bien montrer son intention de s'en tenir à la seule expressivité, Mme Bardey a longtemps réduit son procédé au simple trait, sans un modelé, sans une ombre, aussi proche que possible, vraiment, de l'écriture.

JEUNESSE (DESSIN)

toutes approfondies en s'imposant des mois de ce redoutable contact avec la calme énergie d'un aliéniste, et ses dessins sont des « fiches » d'un intérêt puissamment singulier. Ces gens-là sont *presque* nous, et c'est ce *presque* — un effrayant abîme ! — que définit l'artiste par quelques subtiles déviations du trait dans l'étude des fous tranquilles : un tic dans un pli de la face, un léger astigmatisme des pupilles, et nous comprenons. L'historique de telle ou telle maladie mentale se trouve défini, devant ces dessins un médecin ne se trompera ni sur le genre, ni sur la date, ni sur la curabilité de la manie qui soustrait l'être défini dans ce graphique à notre vie habituelle. Ce sont là une poursuite et une fixation encore plus malaisées que celles de l'oiseau dessiné au vol : le rêve sans le contrôle de la raison, l'inconscient en liberté, quel oiseau sera aussi déroutant, aussi rapide ? Et comprenez-vous comment une telle gageure préparera l'artiste à surprendre les expressions, les intentions, les jeux du masque humain normal ?

Mais Mme Bardey ne voulait ni ne pouvait s'en tenir à cette sévère

CROQUIS POUR LA PEINTURE DÉCORATIVE DE « LA MUSIQUE », CONSERVATOIRE DE LYON

vivre au cœur du tragique quotidien et voir se jouer les passions, sans le contrôle de la volonté, sans la défensive du moi conscient, dans le mécanisme de la chair. Il y faut du sang-froid, et pourtant point d'impassibilité, d'égoïste et dure indifférence, car, pour comprendre la sorte de logique qui persiste avec la vie jusque dans l'illogisme de ces pauvres êtres, il faut s'y intéresser avec pitié. Il faut, enfin, un diagnostic rapide et une grande dextérité : l'exercice de tels dessins est une merveilleuse leçon d'escrime du trait simplifié et direct, elle tend à donner à la ligne sa valeur maxima, tant les expressions, dont les raisons secrètes sont inconnaissables et déjouent les prévisions d'un observateur sain, se succèdent avec une intense rapidité.

Ces nuances, ces difficultés, Mme Bardey les a

JEUNE FEMME NUE ACCOUDÉE (MARBRE DE SENSET)



JEUNE FEMME (MARBRE)

et navrante spécialisation : un pessimiste absolu, un artiste misanthrope et chagrin pourrait seul s'y résigner et y trouver d'ironiques et noires satisfactions, les détestables joies du chercheur de tares. Mme Bardey n'est rien de tout cela, elle aime la santé et la vie. Ces études si efficaces au point de vue de la dextérité graphique ne furent donc que des exercices parallèles à de tout autres recherches. D'autre part elle n'était pas faite pour se contenter toujours de la ligne toute nue : en elle grandissait l'amour du modelé, et elle en vint à des dessins fort différents, cherchant cette fois à exprimer surtout des plans et des volumes. Ces dessins, au premier abord, ressemblent à ceux de Rodin et en appellent immédiatement le souvenir : ils sont rehaussés d'un peu d'aquarelle, zébrés de faux traits, silhouettés d'un seul élan du crayon, avec des contours très cursifs, et tout y concourt à enclore le plus d'expression possible dans un minimum de traits. Cependant les dessins de Mme Bardey sont tout à fait opposés à ceux du grand sculpteur, qu'elle ignorait d'ailleurs au moment où elle fit les siens : leur procédé est analogue, leur intention est divergente.

Les dessins de Rodin n'ont jamais tendu à exprimer le caractère intime de l'être, mais — et c'est ce qu'on a bien peu compris — les analogies de ses formes avec la faune, la flore ou les aspects généraux de la nature. Loin de traduire la personnalité du modèle, ils le dépersonnalisent et ne retiennent de lui que ses ressemblances avec l'inanimé. Ils ne le considèrent qu'à titre de chiffre symbolique, et c'est pourquoi, en les faisant, Rodin est tout à fait indifférent aux incorrections de détail et même aux invraisemblances que certains au début, naïfs jusqu'à oublier la perfection de sa statuaire, ont prises pour des ignorances.

Rodin observe le modèle en liberté, et dès qu'une attitude fortuite évoque brusquement un mont, un vase,



JEUNE FEMME (PEINTURE)

un branchage, un rythme du sol ou de la mer, un animal, Rodin consigne cette coïncidence fugace par quelques tracés et quelques ellipses. L'être humain ne l'intéresse, en ces dessins, qu'à titre d'allusion aux autres règnes de la nature. Il partage avec les anciens, et avec les gothiques, alchimistes et physiciens du moyen âge, cette croyance semi-scientifique et semi-mystique, souvent confirmée d'ailleurs par la science moderne, que le corps humain synthétise les formes essentielles de la nature, laquelle fait tout avec les variations indéfinies d'un très petit nombre de formes et de types. Et tout ce que l'homme a créé pour son usage a d'ailleurs été fait par lui selon les modèles des diverses parties de son propre corps. Ces réciprocités mystérieuses sont tout ce que cherche Rodin. Mme Bardey ne tend à rien de semblable. C'est une réaliste qui s'inquiète avant tout des possibilités décoratives, des combinaisons nouvelles que peuvent offrir les quatre membres évoluant autour du torse dont ils sont issus. C'est bien de cette idée que Rodin est parti jadis pour faire ses premiers petits groupes, mais ses tendances allégoriques sont devenues très différentes.

Les recherches d'ensemble de Mme Bardey sont donc plus géométriques et plus soucieuses d'individualisme caractéristique que de symbolisme. Elles l'ont conduite d'abord à étudier le nu de la femme et de l'enfant. Après la mobilité effravante du fou, après la versatilité d'expression résultant de la morbidité, l'enfant devait offrir à cette artiste une versatilité et une mobilité dues à l'inconscience de la jeunesse et de la grâce saine : et elle a su en faire des dessins surprenants de charme, de vivacité et de naturel, mais toujours avec cette fermeté, cette sobriété rigoureuse des moyens qui sont la marque de son singulier tempérament où la sensibilité est constamment contrôlée, et je serais tenté de dire tamisée, par la logique. Ses enfants dessinés au trait sont encore des écritures hiéroglyphiques, comme ses dessins de fous sont des sténographies imagées. Je voudrais m'exprimer avec moins de pédanterie, et je sens surtout que les reproductions qui accompagnent cet article sont très loin de donner l'idée du talent et des intentions de Mme Bardey. Mais ce que je souhaiterais surtout faire comprendre, c'est combien ses préoccupations sont sérieuses et profondes. Jamais femme ne fit moins d'art « féminin » et ne tenta davantage de mettre beaucoup d'idées en peu de traits. Elle *écrit*, en ce sens que chacun de ses linéaments signifie une nuance psychologique : elle est réellement «voyante» parce qu'elle n'exprime aucune apparence pour le fait de l'exprimer, mais pour faire deviner ce qu'elle recèle. Et pourtant elle n'est aucunement *littéraire*, car jamais elle ne traduit en dessin ou en couleur une émotion ou un sentiment réservés à un autre art : elle tire de la

LES MAINS (PEINTURE)



TÊTE DE JEUNE FEMME (PEINTURE)

forme elle-même, et rien que d'elle, des éléments psychologiques. Elle *voit*, et pendant qu'elle voit elle accomplit simultanément l'opération mentale de supprimer tout ce qui est superflu. Elle pense en lignes comme un mathématicien pense en chiffres. C'est le fait du dessinateur-né, c'est ce que la copie patiente ne donne pas : et c'est pourquoi j'ai osé écrire plus haut que Mme Bardey a le génie du dessin. Le dessin est réellement son « ingenium ».

Elle est arrivée lentement, précautionneusement, aux peintures et à la statuaire. Et, comme il fallait s'y attendre, après avoir eu la passion de la ligne pure, lorsqu'elle a entrepris de colorer et de modeler elle a été tout de suite hardie et même violente. Il y a des dessins rehaussés de pastel ou d'aquarelle, dans son œuvre, qui étonnent par leur caractère primitif : des lignes sèches, des tons crus, comme on les trouve dans l'école de Mantegna. Et puis, peu à peu, est intervenue la tendresse qui jusqu'alors faisait défaut à cette observatrice aiguë et froide : des têtes de jeunes filles, des nus, une superbe étude de mains croisées montrent ici un sens du modelé souple, de la matière onctueuse, de la caressante lumière, auquel les effigies de fous ne permettraient guère de s'attendre. Et elles présagent aussi le désir de la sculpture. La reproduction de l'*Ophélie*, quelque satisfaisante qu'elle soit, reste impuissante à suggérer la fluidité, la suavité que garde, avec toute la fermeté souhaitable dans sa construction intérieure, cet admirable morceau de marbre. Rien, par contre, ne subsiste en photographie des qualités qui font de la *Jeune femme nue accoudée* une des œuvres les plus complètes de l'art moderne. La coloration rose et jaune du marbre de Sienne dont il est fait, confère vraiment la vie charnelle à ce corps potelé, moëlleux, sensuel, vigoureusement voluptueux, restitué dans ses moindres détails par un sculpteur gourmand de la forme, dédaignant toute idéalisation, ne songeant qu'à transcrire la vie réelle avec une hardiesse patiente. Il ne semble pas qu'on puisse aller plus loin dans le métier sculptural proprement dit — et j'ajouterai que, Dieu merci ! cela ne ressemble en aucune façon à Rodin ! Cette exclamation s'expliquera de soi, sous la plume d'un fervent ami du maître, par la fatigue de l'avoir tant vu copier. Mme Bardey n'a de commun avec lui que l'amour de la vie et le désir d'aller jusqu'au bout de la restitution des formes qu'elle contemple.



BUSTE DE JEUNE FILLE (PEINTURE)

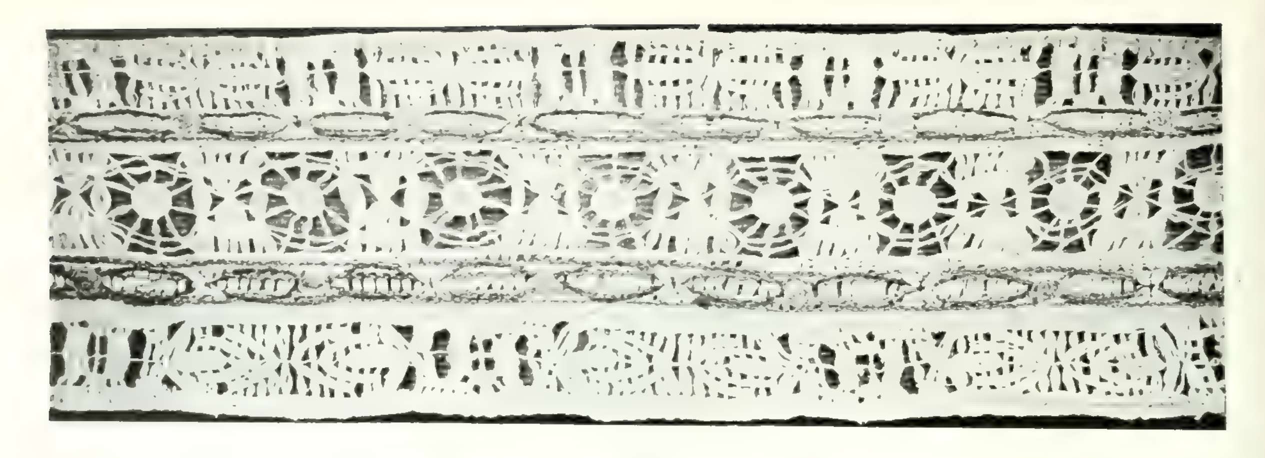
Ce morceau, et un ou deux autres, la placent parmi les plus forts techniciens de notre temps.

Ce n'est point à dire qu'elle ne doive évoluer, et il est probable qu'elle évoluera. Elle n'en est encore qu'à la première période de sa production : elle n'est encore qu'un admirable ouvrier du réalisme, en sculpture, et, dans le dessin, qu'un analyste intense du caractère. Son champ imaginatif reste inexploré. Il y a de très grands artistes, comme Degas, qui s'en sont tenus à une conception assez étroite et ont préféré, à l'exemple d'Holbein, être parfaits dans un petit espace que tenter les grands échecs et les grandes victoires de l'art à vaste envergure. Je ne sais pas si Mme Bardey sera de ceux-ci ou de ceux-là. Son souci de vérité scrupuleuse ne la quittera certainement jamais : d'autre part ses recherches relative à la fresque, dont les résultats sont dès maintenant des plus intéressants, présagent que l'art décoratif l'attirera un jour ou l'autre vers la synthèse, vers l'expression d'une symbolique générale. Mais ce qui reste hors de doute, c'est que, parmi les artistes sur lesquels nous aurons à compter pour demain, personne ne s'est armé avec plus de soin et de volonté réfléchie, personne n'a voulu plus sérieusement *savoir* que cette travailleuse inconnue et méthodiquement acharnée, en qui sont les signes de la maîtrise. En un temps de bluff, d'ignorance avouée ou de rouerie de palette, de théories éphémères et de fausse ingénuité, il est vraiment agréable de rencontrer quelqu'un de très scrupuleux et de très fort, respectant l'art et œuvrant sans intérêt personnel, sans réclame, uniquement pour satisfaire à un profond désir de sonder les difficultés mystérieuses de la plastique. Mme Bardey est ce quelqu'un. Mais comme elle dit avec son air tranquille : « C'est une passion. » Et on ne fait rien quand on n'a pas une passion.

Camille Mauclair.



AVANT LE BAIN (PASTEL)



GALON COTON ET SOIE : TRAVAIL DU VIVARAIS

L'ART DÉCORATIF

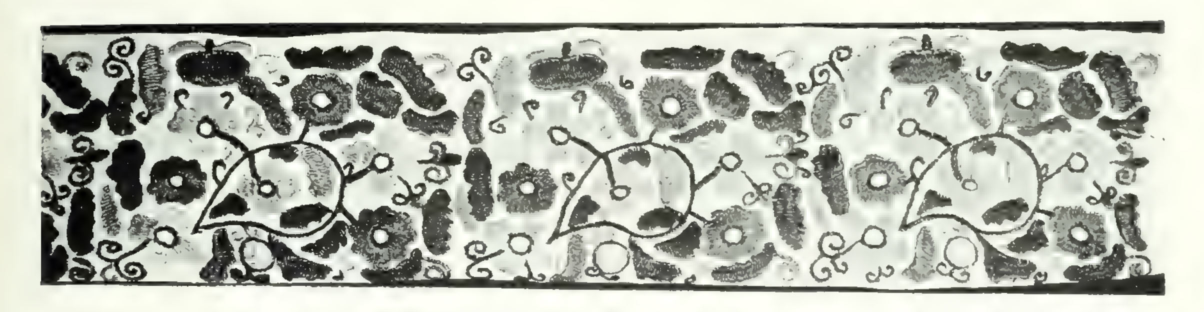
Les Industries féminines au Pavillon de Marsan



EXPOSITION DES INDUSTRIES FÉMININES
[illegible] ARCHITECTE

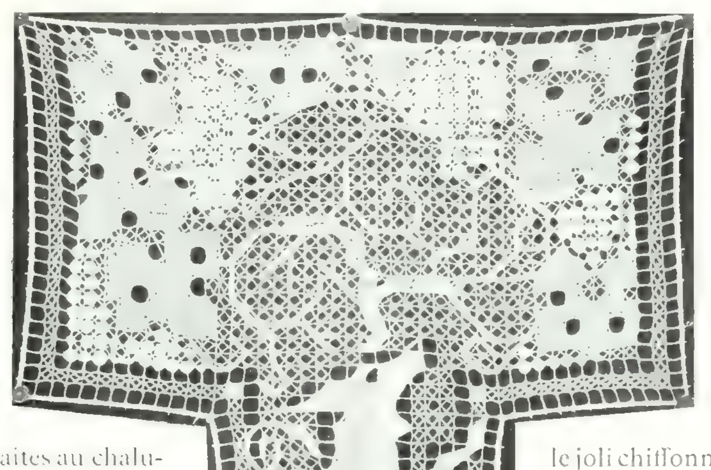
Quelle jolie exposition ! Et comme ce mot de *joli*, dont on a tant abusé, devient indispensable et coule naturellement sur les lèvres quand il s'agit de toutes ces broderies, de toutes ces dentelles, de toutes ces choses fragiles qui doivent décorer la maison et signalent dans une demeure la présence d'une femme.

Il y a deux ans, le *Comité des Dames* de l'Union Centrale des Arts Décoratifs avait déjà réuni au Pavillon de Marsan des travaux féminins ; mais c'était comme une manifestation de... suffragettes ; il s'agissait de montrer que l'*on* existait, même sans méthode, et dans le fouillis le plus désordonné. Maintenant, *on* s'est compté, les sentiments ont fait place à des jugements, et l'*on* a compris qu'il fallait supprimer pour mieux produire. Il en résulte une présence nombreuse, mais claire ; l'ensemble vous donne une impression de limpidité, de facilité, de charme... Imaginez que le grand hall se soit transformé en une sorte de vaste gloriette, de pergola, de charmille en treillage de bois blanc, léger, fragile, dont chaque colonne soutient un vase de tulipes ou de capucines roses et jaunes. Et, dans chacune des travées, c'est comme une loggia ouverte sur un pays inconnu, un aperçu des provinces et des colonies de France, des visions de Suisse, d'Autriche et de Hongrie...



SECTION AUSTRO-HONGROISE : GALON EN BRODERIE POLYCHROME

Dès l'abord, vous voici transporté parmi les montagnes du Vivarais, dont Henri Moro nous a décrit les mœurs dans son roman de *La Marie*. Ce sont des tissus faits par des tisserands du pays, de même que les ouvrages sont exécutés par des fillettes de la région : le tout avec les soies et matières premières du pays, sous la direction de Mlle A. Bressac, initiatrice du Comité pour le relèvement de l'art rural en Vivarais (40, rue La Boétie, Paris). Les habitants du Vivarais, c'est-à-dire du département actuel de l'Ardèche, sur la rive droite du Rhône, autrefois s'habillaient de soie (qui est, ainsi que l'on sait, matière solide et durable, quand elle est de belle qualité), tellement les mûriers étaient nombreux, la culture du ver à soie développée, avant que les soies n'entrassent en franchise dans toute la France ! A côté de ces belles broderies, aux tons éclatants, safranés, j'ai remarqué ces anciennes huillières faites au chalumeau, en usage dans les Cévennes, et aussi ces coffrets de bois, recouverts d'une peau de chèvre dont la couleur est d'un beau jaune vert, et montés sur des armatures de fer forgé, d'un dessin élémentaire, mais vigoureux.



Mme MATHURIN MÉHEUT — FILET : LE RENARD ET LES RAISINS

Voici des broderies exécutées par les élèves de la Moussine, notamment un couvre-pied, où l'on n'a utilisé que du coton jaune et du coton blanc, et qui cependant donne l'impression d'une matière riche, par le voisinage de ces deux couleurs et par les arabesques qui font penser au coffret de mariage d'Anne d'Autriche : le secret de la somptuosité est tout entier dans le dessin et la couleur.

La même école a tenté avec succès une reconstitution du *boutis* provençal. Le *boutis* était une broderie ancienne, du xve siècle, appelée aussi point de Cologne, qui consistait, pour les vêtements riches, à recouvrir entièrement l'étoffe d'un treillis de cannetille d'or ou d'argent; le procédé, en passant dans la province, et particulièrement en Provence, et en obéissant aux réserves expresses des lois somptuaires, se simplifia et le boutis ne fut plus, dès lors, qu'une cretonne à fleurettes piquée régulièrement d'un treillis de fil blanc et ressemblant à certains couvre-pieds que l'on trouve encore dans les campagnes. Par exemple à Mons (Var), on en fait des mantes, des sacs, des manchons, des couvre-théières, des ombrelles. Je rencontre ensuite le joli chiffonnier de Mlle de Félyce : la monture en bois noir et or encadre les tiroirs tendus d'un cuir gaufré rouge et décoré de feuilles, avec les anses en cuir noir imitant des gousses; les dentelles exécutées par Mme Méheut, d'après les dessins de Méheut, cet artiste qui cherche ses motifs dans la faune et la flore marine, et dont le Pavillon de Marsan organise une exposition pour l'automne prochain : tel mouchoir décoré d'hippocampes est plein de caractère. La *Gergoria* est une école den-

tellière fondée à Issoire, dans le Puy-de-Dôme, grâce aux encouragements de M. Alfred Lescure : elle fait de la dentelle de Venise, à l'aiguille ; sa vitrine contient des œuvres d'une exécution parfaite et d'un dessin très pur, représentant les Roses, les Hippocampes, les Epis, les Mosaïques, la Vigne, les Fruits ; il y a notamment un abat-jour, quelque chose comme du Maurice Denis en dentelle. Puis, des dentelles de Bretagne, de Quimperlé, de Pont-L'Abbé ; puis, les fleurs en macramé, de Mme Hélène Rollet, avec leurs beaux tons de velours incarnadin sur toile bise ; puis, la *Francia*.

La *Francia* a pour but de centraliser à Paris les travaux exécutés en province et dans les colonies par des groupements autonomes ou par des ouvrières isolées, en leur offrant de nombreux débouchés et des salaires rémunérateurs. Je remarque, dans les vitrines de la *Francia*, de l'« Irlande » bretonne, des « Venises » intéressantes, quelques broderies sur tulle qui se souviennent des naïves dentelles bretonnes. Notre colonie de Madagascar a envoyé des étoffes pékinées de Mahanoro, des boîtes en raphia à damier bleu et blanc, fabriquées à Fianarantsoa, des panamas aux teintes nuancées et délicates, et des dentelles, d'un dessin large, faites comme la dentelle aux fuseaux, mais avec ces métiers de grandes dimensions, pareils aux métiers portugais, que l'on actionne avec les pieds.

Le Maroc montre ses broderies de Fez, un buvard de Fez, des coussins de Marakech, des vases à parfums, des broderies de Chichaouan, de Meknès et des tapis berbères. L'école-ouvroir d'Oran, ses broderies ; l'Indo-Chine, ses vanneries, ses bonnets de dentelle annamites, ses étoffes rayées, ses broderies d'or exécutées par S. A. la princesse Yukanthos.

Je signale enfin, dans le hall, les dentelles de Venise, par Mlle de Puigaudeau, et les amusantes silhouettes saintongeaises, exécutées au filet par Mlle Louise Renaud.

Dans les salles latérales, on remarquera les envois de l'*Adelphie* et de l'Abeille, les reliures et les broderies exécutées par le Comité des Dames, enfin et surtout, la participation de l'Autriche-Hongrie et de la Suisse.

La Section suisse comprend l'école de dentelle au filet de Coppet, l'école de broderie de La Sarraz, dirigée et inspirée par Mme de Mandrot, la Société dentellière gruyérienne, l'école de broderie de Chaumont, les bijoux de Mme Bedot-Diodali, les poteries populaires de Mme Nora-Gross, à Lausanne ; les reliures de Mme S. Reymond, les Batiks de Mme Y. de Montmollin, les décorations de Mme S. Bruderlin, les tissages Gobelins de Mme A. Gagnebin, les incrusations de M. Giocomini-Picard, les charmants étuis, soufflets, boîtes, pommeaux d'ombrelles, exécutés en bois clouté de cuivre et d'acier et incrustés de nacre par Mlle Alice Mittendorf, qui montrent quelle activité anime cette région, et combien d'ateliers — d'une influence qui peut devenir excellente — peuvent ressusciter dans ce pays de la Suisse romande, grand comme deux ou trois de nos départements français, le goût des traditions locales dans les travaux de la femme. L'Autriche-Hongrie, témoigne qu'elle n'a jamais abandonné ces traditions et qu'elle en comprend tout le prix. Les dentelles de Vienne, décorées de fleurs, d'une manière parfaitement adaptée au point qui les reproduit, ont une grande pureté de style et d'exécution ; l'école obtient des résultats remarquables. Mais les traditions rurales se montrent mieux dans les envois de l'Association des industries rurales hongroises, les travaux de Mme Anna Leznai et les broderies slaves de Croatie : il y a là un trésor éblouissant de couleur.

Léandre Vaillat.



[illegible] AUSTRO-HONGROISE — GALON EN BRODERIE POLYCHROME

LE MOIS ARTISTIQUE

Le Salon de la Société Nationale (XXIIIe Exposition)

Il n'y a pas à se le dissimuler. Malgré les recherches hardies, la vision aiguë dont nos Jeunes font preuve, notre Peinture subit une crise, court droit à un danger. Concentrant tous ses effets dans la coloration, notre époque a fini par ne se préoccuper que de la pâte. C'est ainsi que la pensée a déserté peu à peu les toiles, cédant la place à la vision des yeux qui ne s'intéressent presque plus aux objets que pour leur couleur. Un genre de *fait divers pictural* est né. Le plus grave, c'est que ce genre ouvre toutes grandes les portes à l'*amateurisme*. Il suffit, en effet, de savoir tenir un pinceau pour s'improviser peintre. A ce jeu-là, l'étude du dessin n'est même plus nécessaire. La palette y suffit. On dessine, ou plutôt on prétend dessiner avec la couleur. Style, composition, structure, caractère ont insensiblement été asservis au procédé qui cherche dans la seule superposition des pâtes colorées la réalisation des effets. *La couleur pour la couleur* est la devise adoptée. C'est dans cet *idéal* terre à terre, vers lequel tend, chaque jour davantage, la vision *matérielle*, qu'il faut rechercher la cause des derniers errements. Le *cubisme*, le *futurisme*, l'*orphisme* n'ont pas d'autres sources; le *rondisme*, l'*ovalisme*, le *parallélisme* suivront. Avec le sacrifice de l'émotion artistique consenti de plus en plus complet aux exigences de la palette, on a cru libérer la peinture de toute contrainte, en faire un art indépendant, lorsqu'on n'a réussi qu'à lui faire perdre toute ligne de direction et partant, cette unité d'harmonie qu'on retrouve dans les œuvres d'ordre très différent d'une même époque.

De la matérialité dans le mode expressif à la matérialité dans le choix des compositions, il n'y avait qu'un pas : il a été franchi. Disparue toute peinture traduisant une vision longuement méditée. Si les yeux savent voir, ils ne savent plus penser. Le tableau de genre, facile à trouver, commode à rendre, n'exigeant pas plus pour sa conception que pour son exécution de grands frais imaginatifs, a recueilli, à lui tout seul, l'héritage de la peinture allégorique, mythologique, historique, militaire et religieuse. C'eût été parfait si ces tableaux de genre offraient la vision de *tranches de vie*, ils n'offrent que celle de tranches de couleur. Les paysagistes, certes, sont encore en nombre, mais beaucoup paraissent oublieux des leçons admirables léguées par l'Impressionnisme et par le Réalisme. Quant aux portraits, s'ils multiplient chaque jour des figures savamment rendues, on ne voit que très rarement la juxtaposition des couleurs s'éclairer de l'âme du modèle.

Il est entendu qu'à cet état de choses général dont le pessimisme s'inspire des nouvelles tendances, remarquées soit au Salon de l'Avenue d'Antin, soit dans des Expositions particulières de l'année, il existe, heureusement, des exceptions. Mais ces exceptions n'écartent pas le danger.

* * *

On ne saurait mieux faire pour commencer l'étude du Salon que de suivre l'exemple de M. Aman-Jean, délégué au placement de la section de Peinture. Par un sentiment qui l'honore, il a tenu à ce que les Jeunes fussent aux premières loges. C'est là le plus précieux encouragement qu'un artiste arrivé et de sa valeur pouvait donner à des artistes ignorés encore du grand public. On conçoit le plaisir avec lequel l'*Art et les Artistes*, si accueillant toujours aux Jeunes, s'empresse de l'imiter.

Traduisant en un sobre dessin et un coloris puissant la rude figure de montagnards du Morvan, M. Louis Charlot nous présente avec ses *Paysans attablés* une œuvre d'un beau réalisme. Or, comment se fait-il que devant cette toile, le visiteur ne ressente rien d'autre qu'un très vif sentiment de curiosité admirative ? On est beaucoup attiré. On n'est pas fortement ému. Pourquoi ? Ne faudrait-il pas, peut-être, en rechercher les causes dans les considérations de tout à l'heure ? Il serait trop long, à cette place, consacrée à l'étude de tout un Salon et non d'une seule œuvre, d'entrer dans des détails démontrant comment le manque d'émotion devant cette œuvre, forte pourtant, provient justement de ce que la couleur de M. Charlot, de très belle qualité et se suffisant à elle-même, a dédaigné d'entrer plus avant dans la psychologie des personnages et de se mettre en relation directe avec l'âme de ses paysans. Il y a manque d'équilibre entre la vision de la vue et la vision de la pensée de l'artiste, c'est pourquoi mes yeux qui voient admirent, pourquoi mes yeux qui pensent ne sont pas émus.

M. Louis Charlot — je l'ai déjà dit ici même le mois dernier, — me paraît un de nos Jeunes sur lesquels se peuvent fonder les plus légitimes espérances. Au sens de la composition, il joint la fermeté du dessin, la richesse de la palette, la sobriété de la touche. Le jour où il sera en pleine possession de son art comme il l'est présentement de sa technique, c'est-à-dire où une communion plus intime se sera établie entre la vie extérieure de ses modèles et sa vie intérieure à lui, nous assisterons à l'éclosion d'œuvres puissantes dont les *Paysans attablés* marquent le début significatif et prometteur.

Quoique traités de façon un peu sommaire *Un dimanche en banlieue* et *Intérieur d'une baraque de lutte* de M. André Chapuy attestent une vision bien personnelle et de recherches curieuses dans la perspective aérienne surtout, ainsi qu'en témoigne la transparence de ses «airs». — Très robustement silhouettés les villageois basques de M. Gabriel Roby écoutant, dans le jour qui tombe, la légende inspirée de l'*Improvisateur*. — Exagérés, peut-être, mais sans outrance, les effets de clair-obscur que M. Camille-Nicolas Lambert prodigue à ses envois et dont l'*Heure du Bain* résume la manière étrange mais originale. — Une impression de déjà vu se dégage de *La douleur des Juives au cimetière* et de *Scène de fanatisme des Aïssaouas* de M. André Sureda qui fait preuve, toutefois, d'une belle entente des groupements. — Avec la toile si habilement ordonnancée des *Baigneuses*, M. Amédée Ozenfant nous offre une œuvre de fantaisie troublante et très moderne, toute pleine de charme et de sensualité. — La synthèse du décor, des plans et des personnages est à tel point réduite dans *Au théâtre des Singes* de M. Marcel Jefferys que cette simplification remet en mémoire le procédé par lequel certains dessinateurs de figures donnent, en trois ou quatre coups de crayon, des ressemblances parfaites. Les coups de crayon sont, ici, remplacés par des coups de pinceau. Et, pourtant, cette peinture, comment dirions-nous? télégraphique, est pleine de bonnes choses et dénote une grande virtuosité.

Les Paysannes au marché assignent incontestablement à M. Larroque-Echeverria un des premiers rangs parmi les Jeunes. — Quoique un peu théâtrale, la *Mort du Toréador* de M. Vasquez-Diaz impose par le choix du sujet, la rutilance de la couleur et la sincérité de l'interprétation. — Devant les envois de M. Charles Dufresne, — *Paysage et Nature Morte*, surtout, — on n'est pas sans éprouver quelque regret de voir à quel point le brillant artiste est, en ce moment, tourmenté par le cubisme. Il en guérira. — Mais voici le ravissant *Portrait de Mlle S.*, si joliment nuancé, de M. Robert Besnard et *Le Reposoir* de Mlle Magdeleine Dayot, autel fleuri où roses, pivoines, giroflées, font comme une auréole pourpre à la Vierge hiératique, dominée par un lis, solitaire et neigeux, qui semble épandre sur tous ces parfums des blancheurs de lumière et de pureté.

Lorsque nous aurons encore mentionné les *Brûleurs de goëmons* de M. Ladureau, âpre vision de la côte bretonne, *Les jeunes cavaliers près d'une source* de M. Jules Flandrin, la spirituelle scène sportive de *Chantilly* de M. Maurice Taquoy, les trois brillants portraits, — j'allais dire le triptyque-trio — de *Caruso*, *Chaliapine* et *Tita Ruffo* de M. Tadé Styka, très en progrès, *Intérieur (la bergère)* d'une ravissante intimité de Mlle Cadette-Simon, les [illegible] de M[illegible] Jeanne-Denise dont l'art animalier robuste et sain, s'accommode mieux, semble-t-il, de l'étable que de la jungle, le *Portrait de Mme Philippe Berthelot*, de distinction charmante et rare, de M. R. Tonnelier et, enfin, les six envois de M. Joseph Lépine qui, en possession d'une palette plutôt sombre, arrive à réaliser des effets de lumière d'une surprenante intensité, la liste, il nous semble, des Jeunes ayant pris part à cette Exposition, sera à peu près complète.

.˙ .

Ne disposant que d'une place relativement restreinte, insuffisante même à la simple nomenclature des envois de la Nationale, comment porter un jugement sur les 1300 toiles qui la composent!

Bornons-nous à relever en parcourant les salles, dans leur ordre numérique, les toiles qui ont le plus sollicité notre attention.

M. Armand Point demeure toujours, avec une touchante piété, fidèle au quattrocentisme italien. C'est le dernier des préraphaélites. Sa *Mort de Narcisse* est un magnifique reflet des maîtres d'autrefois.

La vague de soleil qui, par la fenêtre entr'ouverte, déferle sur le lit de la jeune dormeuse, couvrant d'un flot doré son paresseux *Réveil*, est d'un effet des plus réussis, dans l'œuvre si lumineuse de M. J.-A. Muenier. C'est d'une grande habileté. Éblouissant, aussi, à souhait le *Premier regard au miroir* du même artiste, soulignant de sa note claire la crainte et la surprise d'une coquetterie naissante. — Une fois de plus M. Gervex s'affirme comme habile peintre de figures. — La palette sombre, couleur de brouillard, employée par M. John Lavery dans *Anna Pavlova* ajoute à l'effet de la peinture représentant la célèbre danseuse dans « La mort du cygne ». — L'erreur de M. de la Gandara a été non pas d'avoir voulu nous montrer le Chevalier de la triste figure, mais d'avoir espéré faire de son *Don Quichotte* une œuvre de symbole. Ce peintre, un des plus délicats de nos féministes parisiens, a-t-il oublié que le divin Sanzio lui-même s'est trouvé impuissant à insuffler la vie morale à ses créations allégoriques et que chercher à synthétiser des idées en peinture c'est aller trop souvent à l'encontre d'un art dont chaque produit fixant la vision d'un moment ne peut et ne doit traduire et refléter qu'un éclair de pensée?

Plus encore que *Famille en deuil* et *Le parc*, si savamment traités, le *Nu* de M. Lucien Simon captive le regard, tant l'artiste a su faire circuler, ardente, jeune et saine, la sève de vie dans les formes onduleuses et la chair nacrée de sa femme étendue.

Devant les *Jardins* de M. Santiago Rusinol, tout fleuris de parfums et de souvenirs, on éprouve une émotion intense, une profonde mélancolie : l'esprit malgré soi évoque les amants qui, dans ces allées mystérieuses et sous ces feuillages éplorés ont échangé l'aveu d'amour ou le

baiser d'adieu. — Je trouve le talent de Mme Galtier-Boissière adorable : il prouve comment on peut mettre de la pensée dans une nature morte ou dans une gerbe de fleurs. — En avril dernier, j'ai dit, à cette place, tout le bien que je pensais du mâle talent de M. Raymond-Woog : ses envois me confirment dans l'opinion faite de ce somptueux coloriste. — En admirant les beaux *Portraits* de Mme Cecilia Beaux, on a quelque regret de savoir que l'artiste américaine n'apporte pas une contribution plus active à nos Salons. — Dans *La Valse chaloupée*, M. A. Willette nous raconte l'histoire générale de la danse : il le fait dans la coloration spéciale qui lui est propre et avec l'humour et la verve qui le caractérisent. — Trois pages maîtresses de M. Dinet : *La prière à l'aube*, synthétisant en un même geste trois fois répété toute l'ardeur de la croyance islamique ; une *Discussion* violente, entre Arabes, prêts à en venir aux mains et le *Massage*, d'une magnificence toute africaine de couleurs, viennent s'ajouter à l'œuvre du maître orientaliste.

Le grand et beau panneau *Portraits* de M. Aman-Jean s'inspire d'une tendresse émue non exempte d'une certaine mélancolie. — Il y a dans *Il padrone*, *Le soir* et *Le peignoir rose* de M. Hawtorne des qualités de facture et une solidité de pâte de tout premier ordre. — La force du dessin de M. Auguste Lepère se retrouve complète dans ses *Paysages* rehaussée d'un grand charme de couleurs. — Ah ! le plaisir des yeux et le plaisir de la pensée en présence des *Portraits* de Mlle Olga de Boznanska, de ces portraits qui prennent corps dans une pulvérisation de lumière, un empoussièrement de couleurs, à tel point transparents qu'on croit voir perceptibles derrière les visages mieux que la vie qui les anime l'esprit qui les régit. C'est de l'art singulier, mais du grand art.

C'est bien l'apothéose de la lumière que l'*Apothéose* de M. Roll ; exécutée, toutefois, pour être vue de bas en haut, la magnifique peinture ne produira tout son effet que lorsqu'elle aura pris sa place au plafond qu'elle doit occuper au Petit Palais. — On est réellement ému devant *Le Retour*, d'une si noble simplicité, de M. Séon, tant la douleur humaine qu'elle exprime apparait intense et sincère. — J'ai beaucoup aimé le japonisme de M. Louis Dumoulin et non moins les *Intérieurs rustiques* de Mme Nourse.

Quoique la notoriété du talent de Mlle Breslau ne fut pas chose nouvelle, son *Artiste Anglaise* a été comme une véritable révélation. Il n'est guère possible de traduire avec une *psychologie* plus fine tant de sentiments complexes et contradictoires. — La tonalité sombre des *Femmes de Camaret se lamentant autour de leur église brûlée*, de M. Charles Cottet, ajoute à l'émotion de cette impressionnante peinture.

Oh ! la joie ressentie devant les frimousses d'enfants de M. Guiguet, souriantes, espiègles, heureuses... C'est d'une grâce incomparable. — Quelle coquetterie dans le geste et quelle joliesse dans l'attitude de la danseuse de M. Frieseke, qui, devant sa toilette claire, pimpante, fleurie, se farde *Avant de paraître*. — Cherchant à se renouveler, M. Le Sidaner s'est attaqué aux *Ciels*, un des sujets les plus ardus à traiter en peinture. Il a réussi, non sans bonheur, à communiquer l'impression d'immensité désirée. — Les *Paysages de Cagnes* de M. Raffaelli affirment une fois de plus l'art vivant du peintre. — Leur faisant face, les trois scènes de la *Vie de Jeanne d'Arc* de Boutet de Monvel font renaître le regret de la disparition d'un maître à la vision subtile et patiente.

En des paysages féeriques, d'aspect décoratif, dominés par des tours féodales, M. de La Villéon situe à merveille les légendes bretonnes qu'il conte avec des couleurs claires et joyeuses.

L'idée de mélodramatiser la mort d'un aviateur et de chercher à traduire une émotion intense par une figure allégorique a nui à la noble inspiration de l'*Oiseau blessé*. Mais M. Friant prend sa revanche avec *Le Vagabond* et deux beaux *Portraits*.

La monochromie des *Parques* de M. Lévy-Dhurmer dessert sa décoration d'une si originale poésie. Un défaut semblable désavantage l'*Inspiration* de M. de La Rochefoucauld, bien composée, bien groupée, mais baignant uniformément dans une lumière vineuse, trop conventionnelle. — Quoique M. Auburtin répète dans *Nocturne* des effets qu'il nous a déjà donnés, une charmeuse attirance nous aimante ainsi que ses nymphes vers son Pan harmonieux.

Voici les *Moissonneurs* vivants, humains de M. Léon Lhermitte ; *La dernière heure du Christ*, austère, tragique de M. Carolus Duran, formant avec la *Première rencontre du Christ et de Sainte Madeleine*, de si intense poésie, de M. Montenard, deux des rarissimes toiles religieuses du Salon ; *Le Bénitier* de M. Dagnan-Bouveret, d'un pieux sentiment; *Jeunesse*, *La Nuit joyeuse* et *La Leçon d'anatomie* traitées avec l'esprit et la virtuosité habituels à M. Gaston La Touche ; le beau *Portrait de M. Dubard*, directeur de *l'Echo du Nord*, de M. Albert Besnard ; les *Affaires de cœur* et *Au cours de Tango*, si pleins d'humour de M. Albert Guillaume ; le *Portrait de M. Henry Bryoïs, consul de France*, qui prouve, une fois de plus, que M. Paul Renouard ne perd pas ses droits à l'ironie, même lorsqu'il fait de la peinture officielle ; et il sait peindre, comme il sait dessiner et graver. C'est un vrai maître et les lecteurs de l'*Art et les Artistes* liront avec plaisir l'étude que M. Georges Lecomte vient d'écrire sur son œuvre si vivante et si considérable.

Et voici la *Folle* de M. Jeanniot, d'une vie si expressive ; la *Matinée lumineuse*, ruisselante de clartés de M. Madeline ; *La Rose de l'Infante*, si joliment traduite par M. E. Gumery ; les *Servantes* savoureuses et plantureuses, d'une belle solidité de matière, de M. Allan Osterlind ; les bons

portraits et les intéressants projets pour tapisserie de M. J. Migonney; les envois de M. P.-E. Cornillier d'une distinction très rare et d'un si beau métier; la très émouvante *Marchande de Violettes* de M. Louis-Picard; les *Pâturages* remplis d'air et de lumière de M. René Seyssaud.

Voici encore le *Portrait de Mme Raymond Poincaré*, simple, naturel, intime, d'une charmante intensité de vie, de M. Georges Bertrand; les *Bébés cueillant des fleurs* de M[illegible] Marie Coulin, jolis, joufflus, à croquer, avec leurs expressions de crainte, de surprise et de joie; les troublantes *Baigneuses* de M. René Ménard; la *Famille de terrien* de M. Michel Cazin où s'affirment de belles recherches de synthèse; le *Barbier de village* — acquis par M. Simu, le mécène roumain, pour le Musée Simu de Bucarest — et les *Paysages* de M. Milcendeau; la superbe étude *Le peignoir* de M. H. Lerolle; les belles scènes hollandaises, grouillantes de vie de M. Hanicotte; la *Vénus* de Mme Marie Cazin, décoration des plus claires et des plus harmonieuses qu'entoure entièrement une bordure marine d'une rare originalité; la brillante *Aïda Boni*, « très d'aplomb », de M. Guirand de Scevola; les savoureux *Paysages* de M. Lebourg; les *Marines* et les *Vues de Bretagne* de M. H. Berteaux, toutes remplies de rêverie mélancolique; les *Balayeurs*, puissamment campés de M. Jean Bertrand, mais vraiment trop sacrifiés dans le placement; les *Fleurs* de M. H. Dumont; les figures de Mlle Béatrice Howe; les luxueux *Intérieurs* de M. Walter Gay; la *Méditation* et le *Calme*, d'une si pénétrante inspiration de M. Maurice Chabas; les envois de M. Delachaux, tout palpitants de la vie des humbles; les six originales *Venise* de M. Gabriel; la *Flor maligna* où M. Pierre Bracquemond s'affirme coloriste éclatant.

Il nous reste encore à citer: Mmes la Princesse Mary Kazak, Fanny Fleury, B. Noufflard (intéressants *Portraits*); Dannemberg (bel *Effet d'Orage*); O. Rederstein (*Portrait de l'Artiste*); Lee Robbins (un très curieux *A Contre-jour*); Florence Esté (*L'Ile Tudy*); MM. Schnegg, Marcel Clément (*Paysages parisiens*), Antoni (*Goûter sur la Plage*), Charles de Lesseps (*Dans l'Atelier*), Fourié (*L'Amour désarmé*), Claude Denis (*Offrandes*), Aublet (*Algérienne*), Valentin Zubiaurre (*Caciques et Mendiants*), Jean Béraud (*La Nuit de Nogent*), Barrau (*Plein Été*), G. Larrue (*Le Rayon de Soleil* et *La Veillée*); G. Courtois qui, avec grâce, traduit le rêve des jeunes filles; L. Gillot silhouettant *Notre-Dame* dans une savante brume, René Olivier (*Marché flamand*), Lajos de Kunffy (*Un Tzigane*), Gari Melchers (*Maternité*), Z. Zacharian et ses très succulentes *Pastèques roses*, J. Rolshoven, M. Barlow, F. Desmoulin, André Dauchez, P.-A. de Laszlo, Eugène Dauphin, Henri Baudot, Decizy, Abel-Truchet, Rupert Bunn[illegible] Labres, Henri Baudot et sa *Danse* mouvementée, W. Ablett, J.-J. Weertz, Louis Dauphin (*Une vue de la Garde en Provence*), A. Stengelin, F. Villaert, Le Gout-Gérard, H. Gsell, Aimé-Perret dont le *Tombeau de J.-F. Millet, à Barbizon*, émeut par le sentiment d'une sereine mélancolie.

Mais, je m'aperçois, non sans regret, que je ne pourrai que signaler, lorsque j'aurais pris plaisir à en parler plus longuement, les intéressants envois faits aux DESSINS, AQUARELLES et PASTELS par le très regretté Henri Paillard, Mmes Mathilde Sée, Florence Esté, Nourse, Cadette-Simon Rossolato; MM. Paul Renouard, Milcendeau, Guiguet, Henri Prunier, Ladureau, La Villéon, Marliave, Madeline, Arthur Rackham, Méheut, Gaston Courtois, Deluermoz, Jouve, Michel Cazin, Burnand, Delachaux, Aublet, de Kunffy, A. Séon, André Suréda et Ernest Bonnencontre; et les non moins intéressants faits à la GRAVURE par Henri Paillard, MM. Pierre Gusman, Raffaelli, Eugène Béjot, Auguste Lepère, Jeanniot, Méheut, Henri Rivière, James Hopkins, Labrouche, Latenay, Friant, Dagnaux, Jacques Beltrand, Raphaël Schwartz, Michel Cazin, Beurdeley, Decisy, H. Jourdain, Lefort des Ylouses, Gabriel, et Fernand Desmoulin avec son beau *Portrait de M. Raymond Poincaré*, une eau-forte d'une pénétrante analyse.

Mentionnons dans la SCULPTURE, parmi les œuvres de rare qualité: les deux envois du maître Rodin, le *Satyre* (bronze) de M. Injalbert, la *Prise de Sanglier* de M. L. de Monard, la *Bacchante* de M. Gras, les fines *Danseuses* de M. L. Andreotti, les bustes en bronze de *Jules Lemaître* et de *J.-L. Forain* de M. René de Saint-Marceaux, les *Joies de la Vie* (groupe en pierre) de M. Escoula, l'*Ernest La Jeunesse* de M. Zonza-Briano, le buste de *Mme E.* de M. Ch. Despiau, *La Maternité* de M. Desjean, le *Pax* (marbre), une des sculptures les plus remarquables des *deux* Salons, de M. E. Wittig, *Cerf et Biche* de M. Jacques Froment-Meurice, *Titanic* (bronze) de l'étrange Biegas, *Jeune Fille* (tête) de Mme Marie Cazin, le *Buste de Mme Serruys* par l'artiste, les trois *Bustes* de Mme Louise Ochsé, le très beau buste en marbre de la *Princesse Eulalie, infante d'Espagne*, d'une grande noblesse de style de M. Arnold Rechberg dont on n'a pas oublié la cruelle mésaventure, l'an dernier, au sujet de son groupe « Les Damnés »; *Le Crépuscule* (statue en marbre), *Tête de Jeune Fille* (bronze) et *Tête d'Enfant* (marbre) de M. José Clara, œuvres toutes trois révélatrices d'un art puissant, radieux, superbe; et, enfin, pour finir par les Jeunes, comme nous avons commencé, trois envois de M. L.-Philippe Besnard, dont un, surtout, le *Buste d'Albert Besnard* (bronze), père du jeune statuaire, témoigne de qualités très sérieuses de pensée et d'exécution. On ne peut que féliciter l'État d'avoir acheté la belle effigie « filiale » du nouvel et éminent Directeur de l'École de Rome.

ADOLPHE THALASSO.



Musée de Genève

CONRAT WITZ — LA PÊCHE MIRACULEUSE

LA PEINTURE SUISSE

PAR

DANIEL BAUD-BOVY

Résumer en quelques pages l'histoire de la peinture suisse est une tâche ardue, presque impossible. Elle réclamerait un volume. Et, tout d'abord, c'est l'histoire de la peinture *en* Suisse qu'il faudrait dire. A proprement parler il n'existe pas d'École Suisse. La nature du sol, les conditions historiques, économiques, s'y opposent. Autant de formes d'art que de cantons, ou plutôt que de cités. Cités où l'Allemagne, l'Italie, la France exercent leur prestige. Il semble même, de prime abord, qu'une étude d'ensemble sur la suite des œuvres d'art en Suisse, soit nécessairement entachée d'arbitraire.

Pourtant, à y regarder de près, on découvre quantité de rapports étroits, une parenté certaine entre ces œuvres si différentes en apparence. Sous la diversité des races, des influences, des techniques, dont elles témoignent, voici se montrer peu à peu les solides liens moraux et intellectuels qui les unissent. On y distingue une même manière de sentir, de concevoir. Car s'il n'existe pas d'École suisse de peinture ou de littérature, il existe, du moins, un *esprit suisse*.

M. Gonzague de Reynold, dans un livre récent, *Histoire littéraire de la Suisse au XVIIIe siècle* a magistralement exposé ce qui caractérise cet esprit national, ce mode spécial, commun, d'envisager la vie.

Ne le voit-on pas, en effet, cet esprit, ce sentiment national, naître des conflits mêmes d'une

histoire où le peuple, toujours, est le grand héros anonyme, — fonder dans chaque ville, dans chaque vallée, des institutions analogues, et ne le voit-on pas subir tour à tour les fécondes empreintes de l'Humanisme et de la Réforme ? — Et puis, sur tout cela s'étend quotidiennement l'ombre dominatrice des Alpes. « Que nous habitions les vallées ou le plateau, dit M. de Reynold, que nous soyons Latins ou Germains, nous devons tous, nous autres Suisses, à nos montagnes, une certaine manière de voir, de comprendre, d'aimer, d'interpréter la nature. »

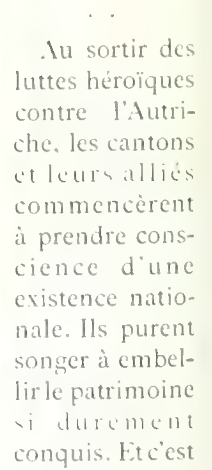
. .

Nature sévère. Pays âpre, dur à ses enfants : pays de roc où les fleurs de l'art ont bien grand peine à s'enraciner. Aussi y poussent-elles tardivement. Portées par les orages, par les guerres, les révolutions, venues des Marches voisines, ramenées à la semelle des mercenaires avec les boues sanglantes de Sempach, de Lombardie, de Toscane, leurs [illegible] sent avant de germer. Et leur floraison s'y épanouit lorsque ailleurs elles sont déjà fanées. En fait nos « styles » retardent d'un demi-siècle. Quantité de meubles, dans l'Oberland, [illegible] les traces du Louis XVI.

Ce ne sont pas, d'ailleurs, comme dans les Flandres, les artistes qui font les artisans, les peintres qui composent pour les ouvriers d'art. Le phénomène est inverse. L'artiste est l'exception, et toujours il provient de l'atelier où œuvrent ses parents, ses proches. Car les métiers de luxe restent durant des générations l'apanage des mêmes familles. Et je pense qu'aujourd'hui encore la Suisse est le pays où les familles d'artisans et d'artistes sont peut-être les plus nombreuses. Décorateurs, verriers, fondeurs, orfèvres, graveurs, ciseleurs, joailliers, émailleurs, — tels sont nos artistes à leurs débuts, comme nos écrivains sont des théologiens, des historiens, des naturalistes, des pédagogues.

. .

Au sortir des luttes héroïques contre l'Autriche, les cantons et leurs alliés commencèrent à prendre conscience d'une existence nationale. Ils purent songer à embellir le patrimoine si durement conquis. Et c'est des Marches allémanes : Souabe, Bas-Rhin, Cologne, Franconie, — que leur vinrent des inspirateurs. Les uns : Martin Schongauer, Hans Baldung Grien, Holbein le vieux, Stephan Lochner et les maîtres de l'Ecole de Cologne, Mathias Grunewald, Wolgemut et son élève



Musée de Bâle

H. FRIESS — LA NAISSANCE DU CHRIST

Albrecht Dürer exercèrent à distance leur influence. D'autres : Conrat Witz, Holbein le jeune, Hans Bock, etc., s'installèrent au foyer des confédérés, devinrent bourgeois de leurs cités.

Le père de Conrat Witz (1399-1447), Hans Witz, était orfèvre. Artiste nomade, il se trouvait en France lors de la naissance de son fils. Puis il se fixa un temps à Constance, pour se rendre plus tard (1424-25) à la cour de Bourgogne et s'établir dans la suite à Rottweil et à Bâle. Conrat eut ainsi une éducation mi-française, mi-allemande. Il assista aux pompes du Concile de Constance (1414-1418) et plus tard à celles du Concile de Bâle (1433). Bourgeois de cette ville, marié, propriétaire, il consentit néanmoins à suivre à Genève l'évêque F. de Mies, l'un des prélats les plus influents de la cour d'Amédée VIII, duc de Savoie, pape sous le nom de Félix V. Après avoir daté de 1444 le retable que François lui avait commandé pour la cathédrale de Saint-Pierre, il regagna Bâle où bientôt il mourut (1447). L'art bourguignon, en grand honneur à Bâle vers le milieu du xve siècle, — peut-être les œuvres du maître de Flémalle et peut-être ce que son père put lui apprendre des tableaux de Van Eyck, — telles sont vraisemblablement les sources de son inspiration. Son art est un merveilleux mélange de candeur, d'observation, de patience et d'amour. Il aime, comme les maîtres de l'École rhénane, les fonds d'or guillochés sur lesquels il découpe les silhouettes gauches et charmantes de ses saints, de ses prêtres, de ses rois. Son père lui a légué le goût des joyaux, des orfèvreries, des armures. La vue des papes, des cardinaux, des évêques lui a donné celui des riches chasubles, des dalmatiques bien ouvrées, des fins surplis, des lourdes étoles. Avec quel soin il peint ces brocarts, ces velours, ces orfrois et fait jaillir les feux des cabochons multicolores. L'observation la plus stricte préside à ces artifices. Sur la cuirasse de Sabothai il indique les reflets du ciel invisible, les reflets du manteau de drap vert qui pend, déchiré çà et là, à l'épaule du héros, et même le reflet du *faucre* où, sur la mamelle droite, posait la lance.



Musée de Bâle

URS GRAF — LE DÉPART DES LANSQUENETS

Ce souci du détail, il l'applique à l'architecture, à l'enchevêtrement des poutres, au crépi d'un mur qui s'écaille. Mais ses personnages n'ont que l'apparence de la vie; ils semblent taillés dans du bois. Leurs visages béatement souriants manquent d'expression. Des gestes gauches cherchent à expliquer leurs états d'âme. Et souvent ces gestes, pour être compris, ont besoin d'un élément accessoire. C'est ainsi que, dans le *Saint Christophe* de Bâle, il faut que la branche sur laquelle s'appuie le passeur se rompe sous sa main, et que l'enfant debout sur son épaule se retienne à ses cheveux, pour qu'il paraisse en péril, accablé sous un fardeau divin.

L'*Annonciation* de Nuremberg, seule, fait exception. Dans un intérieur très simple, plafonné

de poutrelles apparentes, ses cheveux blonds flottant sur les épaules, la Vierge est assise. Elle tient un de ces livres d'heures, enluminés par les Flamands, où les primitifs allemands puisèrent leurs premières leçons. Elle ne lit plus. Elle tourne à demi la tête. Sans voir le bel ange qui n'a pas eu besoin, pour pénétrer dans la demeure, d'ouvrir la porte, et s'incline en montrant le ciel, — elle devine la mystique présence du messager. Là tout est juste et tout convient.

Mais, si les personnages dans le *Christophore*, comme dans l'*Ahasverus*, comme dans l'*Antipater*, le *Melchisédech*, la *Rencontre de Joachim et d'Anne* (Musée de Bâle), sont bien loin de ces deux délicieuses figures, ils ont pour cadre un paysage d'un réalisme extraordinaire. Des rochers abrupts bordent la rive, — une chapelle et l'ermite qui la sert se reflètent dans l'eau calme où la marche du saint émeut de longues ondulations, — et, là-bas fuit le lac; les pêcheurs y poussent leurs barques; trois oiseaux d'eau qu'ils ont fait envoler traversent le ciel limpide. Dans l'un des volets du retable de Genève, dans la *Pêche miraculeuse*, le paysage a plus de place encore, et une plus surprenante exactitude. Il représente la rade de Genève et le panorama qui s'offre aux yeux de l'entrée actuelle du pont du Mont-Blanc. [illegible] Petit-Salève aux roches coupées de corniches buissonneuses, les Voirons aux molles croupes, semées de champs et de hameaux, le Môle dresse sa pyramide encapuchonnée d'un nuage. Au delà brille la chaîne des Alpes, les glaces de l'Aiguille Verte et du Mont-Blanc. Le relief de la rive opposée est si exact qu'on en retrouve, aujourd'hui encore, tout le modelé. Là coule le Nant de Jargonnant, ici un paysan laboure son champ, plus haut une bergère file près de ses moutons, plus bas, au lieu même où jusqu'au XIX[e] siècle subsista le tir à l'arc, des jeunes gens se livrent à cet exercice et une escorte de cavaliers aux armes de Savoie se présente à la porte de la ville. Le lac s'étend au premier plan. On y reconnait les pilotis, les deux pierres «du Niton» qui se voient toujours dans le port. Dans la barque les pêcheurs retirent le filet poissonneux. Saint Pierre nage vers le Christ qui se tient debout sur l'eau limpide. Près du bord, elle laisse voir les cailloux du fond, des bulles viennent crever à la surface, de petites vagues s'y hérissent. C'est, partout épandue, sur la terre et sur l'eau, la grâce d'une matinée d'été. Et, dans ce culte de la nature, dans cette prédilection pour la magie de nos lacs et de leurs bords, Witz, Allemand de race, d'éducation française, apparaît déjà comme le premier des peintres suisses (1).

Musée de Berne

NICOLAS MANUEL — LA NATIVITÉ DE LA VIERGE
(VOLET D'AUTEL)

(1) Voir C. de Mandach, Conrad Witz et son retable de Genève (*Gazette des Beaux-Arts*, nov. [illegible]).

Trois autres « gothiques », Hans Bichler, de Berne, le Maître à l'œillet, de Fribourg (dernier quart du xve siècle), et Hans Friess (1445-1518), également de Fribourg, lui font cortège au seuil du xvie siècle. On ne sait d'eux que peu de chose. Le premier et le second furent longtemps confondus. C'est principalement à Fribourg et à Berne qu'il faut les étudier. Moins achevées, moins éclatantes que celles de Witz, leurs œuvres ont un charme particulier. Chez le Maître à l'œillet, le type des femmes est plein de suavité. Leurs longues mains, l'ovale de leurs figures, les plis tuyautés de leurs robes évoquent les vierges de Schongauer et de Rogier van der Weyden.



Musée de Bâle

NICOLAS MANUEL — BETHSABÉE SURPRISE AU BAIN PAR DAVID
(DESSIN A L'ENCRE DE CHINE, REHAUSSÉ DE GOUACHE SUR FOND BISTRÉ)

Toutes ces figures ont sur celles de Witz une frappante supériorité : la vie et l'accent du regard.

Elève du Maître à l'œillet, Hans Friess hérite de ses qualités. Bien qu'il ne sache pas toujours conduire où il voudrait les regards de ses personnages, il leur prête du moins, lui aussi, une

remarquable intensité. Sa recherche de l'expression est si grande qu'elle l'entraine parfois, comme dans son *Christ parmi les docteurs*, au caricatural. Il a — ainsi dans sa *Rencontre de Joachim et d'Anne*, où celle-ci prend à deux mains, avec une émotion si touchante le bras de son époux — il a de délicieuses trouvailles de gestes et d'attitudes.

Ainsi encore dans cette *Nativité*, où la Vierge, sur un lit à baldaquin rouge, à courtines vertes, à couverture pourpre, offre à l'enfant étroitement emmailloté le sein sur lequel s'entr'ouvre une chemisette plissée. Des nimbes, legers comme des bulles de savon, couronnent nourrice et nourrisson ! En arrière du large lit, une femme s'avance, tendant les mains, prête à prendre le bébé repu Au premier plan une jeune fille va poser un broc et un plat couvert d'une serviette, sur la table où sont déjà des œufs, du sel, du pain. Scène aux couleurs un peu crues, d'une ravissante intimité et qui montre, comparée par exemple à la *Délivrance de Saint-Pierre* de Witz, de quels progrès techniques nos primitifs sont redevables à cinquante ans d'expérience et à l'influence d'un Schongauer.

Musée de Bâle

NICOLAS MANUEL. — VIERGE FOLLE (DESSIN)

*
* *

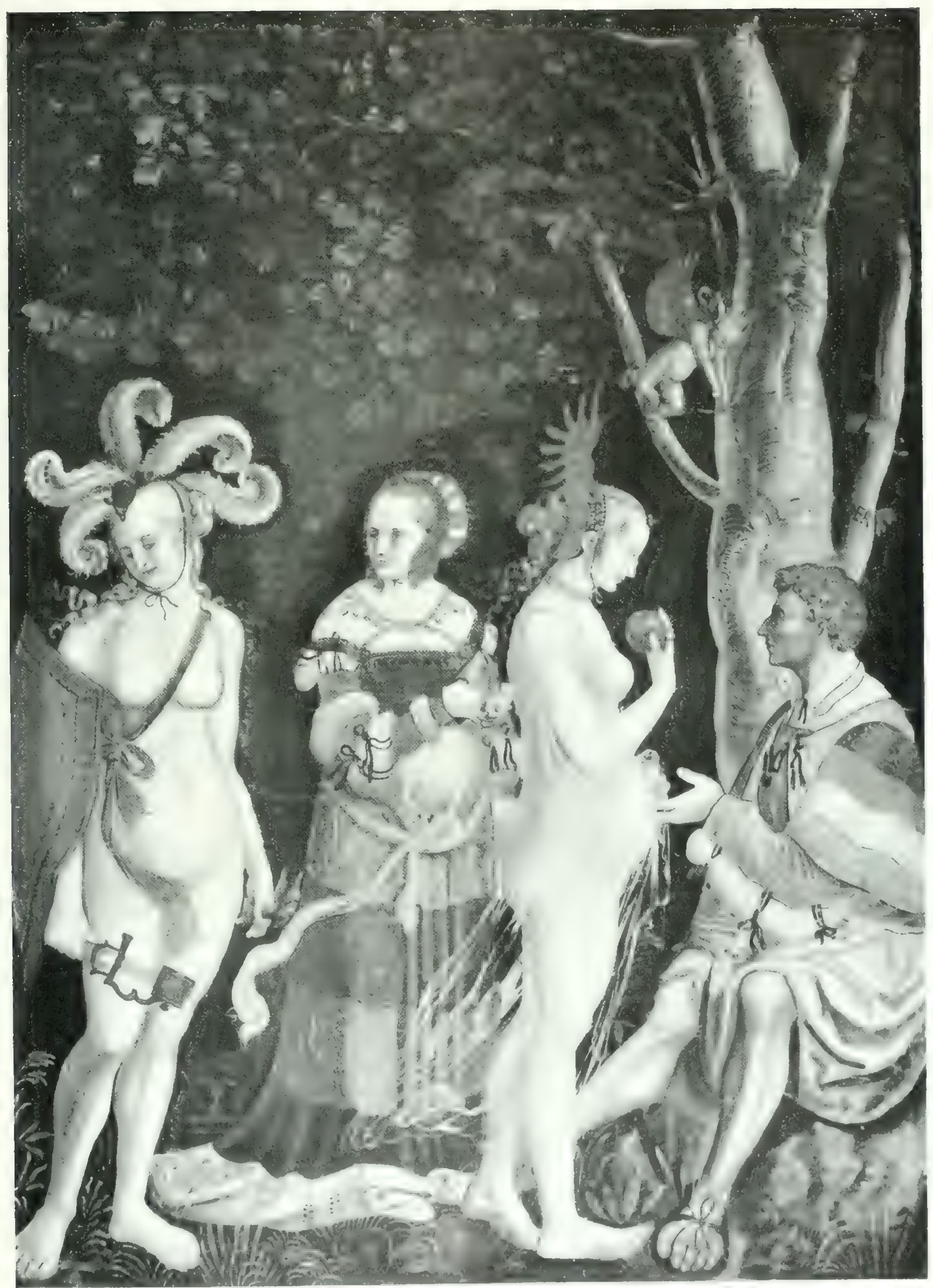
Venu trop tard, leur règne sera court. L'Humanisme, la Réforme, conséquences des grandes guerres du XVe siècle, vont faucher le lys mystique dont le parfum enivrait l'âme pieuse de ces peintres.

Après Sempach, après Næfels, la ruine du Téméraire avait démontré l'éclatante valeur guerrière des Suisses. Leur alliance pesait si lourd dans une campagne que les rois se la disputèrent à prix d'or. Sous les ordres d'un Hohensax, d'un Mathieu Schinner, leurs bandes farouches et disciplinées, hérissées des longues lances où s'était enferrée la puissance de la chevalerie, roulèrent comme des avalanches sur l'Italie. On les vit à Milan, à Novare, à Pavie, — elles semblèrent à Marignan une armée de géants. Et, parmi leur butin, les survivants rapportèrent le germe de notre civilisation : l'humanisme. Trois de ces lansquenets furent peintres et graveurs : Nicolas Manuel, dit Deutsch, de Berne, — Urs Graf, de Soleure, — Hans Leu le jeune de Zurich. Tous



Musée de Bâle

NICOLAS MANUEL. — PYRAME ET THISBÉ



Ph. Hoflinger — *Musée de Bâle*

NICOLAS MANUEL — LE JUGEMENT DE PARIS

trois, ivres d'idées nouvelles, furent parmi les premiers réformés. Tous trois célébrèrent tour à tour les grandeurs et les servitudes de l'existence des camps. Tous trois moururent jeunes : Hans Leu, à Cappel, aux côtés de Zwingli, les deux autres



TOBIAS STIMMER [illegible]

[illegible]

sans doute pour avoir trop ardemment vécu. Elève de son père, Hans Leu (1485-1531), qui fut aussi peintre verrier, subit au début de sa carrière l'influence de Dürer et celle de Baldung Grien, mais, dès 1519, Holbein mit sur lui son empreinte. Le Musée National de Zurich possède deux volets de retable qui sont de sa main. L'un représente, à l'extérieur, *Sainte Marguerite et Saint Nicolas*, et le *Martyr des 10.000 chevaliers* à l'intérieur, l'autre *Saint Martin et Saint Onuphre*, et *La légion thébaine*. Nous préférons le *Saint Jérome* du Musée de Bâle, et surtout deux sujets mythologiques : *Procris* et *Orphée*. Son dessin manque de force, de justesse dans les proportions, mais ses paysages, le paysage de l'*Orphée*, celui du *Saint Jérôme*, où des arbres étrangement dramatiques encadrent un lointain de hautes montagnes, sont remarquables de conception et d'une couleur où les teintes se dégradent avec un sens très neuf alors de l'atmosphère.

Urs Graf (1485-1527), fils d'un orfèvre, orfèvre lui-même, xylographe, peintre verrier, demeure un ouvrier et un reître. Imitateur malhabile de Schongauer, il quitte Soleure, se rend à Bâle pour y travailler comme orfèvre, y est reçu bourgeois, s'y marie. En 1515 il part, l'épée au dos, la lance au poing, avec les mercenaires ses compagnons. Et le souvenir de ses campagnes dominera l'ensemble de sa production. Même lorsqu'il déroulera des scènes de *La Passion*, il saura y introduire quelque épisode guerrier. Son dessin a une hardiesse brutale : lansquenets, bannerets, capitaines, filles de joie, — ce sont ses sujets préférés. Voyez ce reître, assis, la hallebarde appuyée à l'épaule, l'épée à deux mains posée sur les genoux. Il ouvre les bras, la bouche, émerveillé: une femme nue est là, devant lui, plantureuse, énorme, coiffée d'une sorte de hennin, qui lui présente une lourde et large coupe. Tout Urs Graf est dans ce dessin — ou dans celui-ci : des pendus à un arbre ; sur le sol, des cadavres d'hommes, de chevaux, des tambours crevés ; dans la plaine des maisons incendiées, — et un grand bougre, debout, la lance sur l'épaule, qui boit un coup avec délices, au milieu de ce carnage ; — ou cet autre encore : c'est un paysage de bord de lac. Près d'un pont, un grand arbre ; à sa maîtresse branche un beau jeune pendu qui se balance, les pieds dépecés par trois corbeaux. Et près de là, sans prendre garde à ce pendu qui est peut-être le père de l'enfant dont elle est grosse, une jeune fille sourit, insouciante, un panier au bras, un broc à la main. D'Italie Graf a rapporté le goût de l'arabesque, de la silhouette, du décoratif — ainsi dans ce camaïeu du Musée de Bâle où un *Saint Georges*,

formidable soudard, assomme d'un coup de hache un dragon à tête d'hippocampe, — ainsi, dans ce profil d'un cavalier trapu qui évoque le Coleone, — ainsi dans ces frises où des démons à fronts de licorne poursuivent des femmes, comme des faunes de la Renaissance.

A côté de ce mercenaire sensuel et grossier, Nicolas Manuel a des délicatesses de prince et d'homme d'état (1484-1530). Petit-fils naturel d'un secrétaire de la ville de Berne, beau-frère du capitaine Frisching, il passe sa jeunesse comme les patriciens de son temps, tantôt dans les plaisirs et tantôt dans les aventures grossières. Parfois aussi il s'exerce à dessiner ou à écrire quelque satire. Ses portraits par lui-même nous le montrent beau, élégant et fier. En tout, homme de la Renaissance. Pourtant, bien qu'il eût déjà copié des dessins de Dürer, l'influence du Maître à l'œillet et de Hans Friess se manifeste encore dans la peinture du retable (1515) où nous le voyons, assis auprès d'une baie qui ouvre sur un paysage de lac et de montagne, tracer, nouveau saint Luc, l'image de la Vierge. Mais il va bientôt jeter aux orties le froc gothique qu'il aura porté le dernier, et coiffer tour à tour la barrette de l'humaniste, la chaperon du réformateur, ou la toque à taillade du reître.

Peintes à la tempéra, ses grandes compositions: *Pyrame et Thisbé* - *Le Jugement de Pâris*. *La Peste*, — ont des richesses usées de tapisserie et une merveilleuse grâce légendaire. Avec le bassin carré où se repose l'eau d'une source, avec son bel arbre au tronc moucheté, avec ses collines, ses routes, ses châteaux et la découpure bleue que font les montagnes sur l'horizon doucement orangé, le paysage où Thisbé se perce le flanc du même glaive dont Pyrame vient de se frapper, — est d'une fantaisie attristée et délicieuse.

Qu'il peigne, dans un cadre étroit, l'une des représentations les plus tragiques qui soient de la *Décollation de saint Jean-Baptiste*. — qu'il dessine, de la plume ou du pinceau, sur ces fonds brun doré qu'il affectionne, avec du noir, du blanc, quelques rehauts d'or, de vert, de bleu, de jeunes et beaux guerriers, une *Vénus* triomphante, une *Lucrèce se poignardant*, qu'il nous montre *Bethsabée au Bain*, guettée par le roi David, — qu'il nous montre une *Fille nue*, bacchante des armées, jouant de la flûte, — ou qu'il nous montre la *Mort* sous l'apparence d'un reître, dont les ossements impudiques retiennent des lambeaux de chair et des lambeaux de vêtement, cent fois plus hideuse ainsi que les squelettes conventionnels de Baldung Grien, collant sa bouche sans lèvre, où pend un reste de moustache, à la bouche d'une jeune vierge, et lui imposant une ignoble étreinte, — qu'il soit cruel, tendre, voluptueux, satirique, Manuel possède un attribut constant : l'élégance. Plus riche d'imagination que Hans Leu dans ses paysages, moins cynique et tout autant dramatique



Musée de Bâle

TOBIAS STIMMER — PORTRAIT DE LA FEMME DE HANS JACOB SCHWYTZER



Musée de Bâle

HANS KLUBER — PORTRAIT DE BARBARA FISPACH

que Urs Graf, lansquenet-gentilhomme, il témoigne de ce que la culture peut ajouter aux dons naturels. Il sait décorer une bannière, comme il sait construire une voûte, — il sait manœuvrer une épée, comme il sait composer un lied. Poète, diplomate, censeur vigoureux des mœurs de son époque, il présente avec une extrême distinction le type d'un artiste complet.

* * *

Il me semble que l'on peut, d'une manière générale et pour marquer les dominantes, diviser en trois groupes les artistes suisses du XVIe siècle : les primitifs encore gothiques, — les lansquenets ; — les portraitistes. Ceux-ci, Holbein le jeune les tient sous sa domination. Il appartient trop à l'art universel pour qu'il soit utile d'insister ici sur les caractéristiques de son génie. Il faut indiquer cependant ce qu'il doit à son père et marquer en passant l'influence d'une éducation bien conduite. Le vieux maître d'Augsbourg, à la fin de sa vie, avait rompu avec le style gothique. Il suffit de feuilleter à Bâle ses carnets de croquis pour se rendre compte que l'émancipation artistique accomplie par son fils, c'est lui qui l'a préparée. Quant à Holbein, son développement suit la courbe habituelle au génie : acquisition progressive et sûre des moyens d'expression, — science accomplie, qui se marie si intimement à la sensibilité personnelle qu'elle reconquiert toutes les chaleurs de l'instinct, — affinement de l'esprit et des mœurs qui aiguise la vigueur spontanée, — culture si forte de la mémoire visuelle et du don d'imaginer, qu'il peint ses portraits hors de la présence du modèle, — ce sont là les principaux degrés que franchit un à un l'imagier de la *Passion*, le décorateur d'édifices, l'ornemaniste du début, pour devenir le formidable évocateur de vie et d'humanité du portrait des *Ambassadeurs*.

Conrat Witz, c'est certain, doit beaucoup à la Bourgogne. Et l'on a pu dire avec raison que Holbein, pour avoir compris le génie de Clouet, est le plus français des Allemands. Fixé à Bâle dès 1515, avec son frère Ambroise, protégé de Froben, ami d'Erasme, il devient, en 1520, bourgeois de cette ville, entrée la douzième dans l'Alliance des 13 cantons.

Le Concile avait apporté à Bâle les semences de l'humanisme. La première université suisse s'y était fondée en 1459, ouvrant un asile au culte des belles-lettres classiques. Bientôt le vent du Nord courba sur l'Occident la fumée de la bulle papale brûlée par Luther à Wittemberg. C'était en 1520. Moins de quinze ans après paraissait la bible zurichoise ! Tels, — avec tant de guerres ! — les évènements immenses qui



Musée de Bâle

ANTOINE GRAFF — PORTRAIT DE SA SŒUR

transformaient l'atmosphère morale où, à côté de Holbein et derrière lui, se formaient des artistes comme Hans Asper (1499-1571), Jost Ammam (1539-1591), Tobias Stimmer (1539-1584) et Hans Hug Kluber (1535-1578).

Né à Zurich, c'est, suppose-t-on, par l'intermédiaire de Hans Leu que Hans Asper dut de s'intéresser aux recherches de Holbein. Au vrai, s'il le choisit comme modèle, et bien que son contemporain, il ne lui ressemble guère. Ses meilleures œuvres conservent les traces de son inexpérience. Malgré leur dureté, leur sécheresse, elles n'en ont pas moins grand caractère. L'une des premières connues est un profil de *Jean de Muller* (1524). En 1531, il trace le *Portrait de Zwingli*, qui est à Winterthour ; quatre ans plus tard, celui du *Chevalier Pierre Fuessly*, qui appartient au musée de Soleure ; puis le *Portrait d'Escher von Glass*, du musée de Zurich, — et surtout le *Portrait de Wilhelm Frolich*, peint à Soleure en 1549. Ce charpentier zurichois, devenu soldat au service de France, avait, par sa valeur, obtenu de hautes distinctions militaires. Vêtu de sa cuirasse, le marteau d'arme dans la droite, la gauche sur son épée, solidement campé sur ses jambes écartées, il donne bien l'impression d'un parvenu héroïque au riche sang plébéien. Malgré la rigidité des attitudes, il y a, dans ces portraits d'Asper, quelque chose de monumental, non dans le volume qu'il ne sait pas rendre sensible, mais dans la silhouette et la simplicité décorative de l'ordonnance.



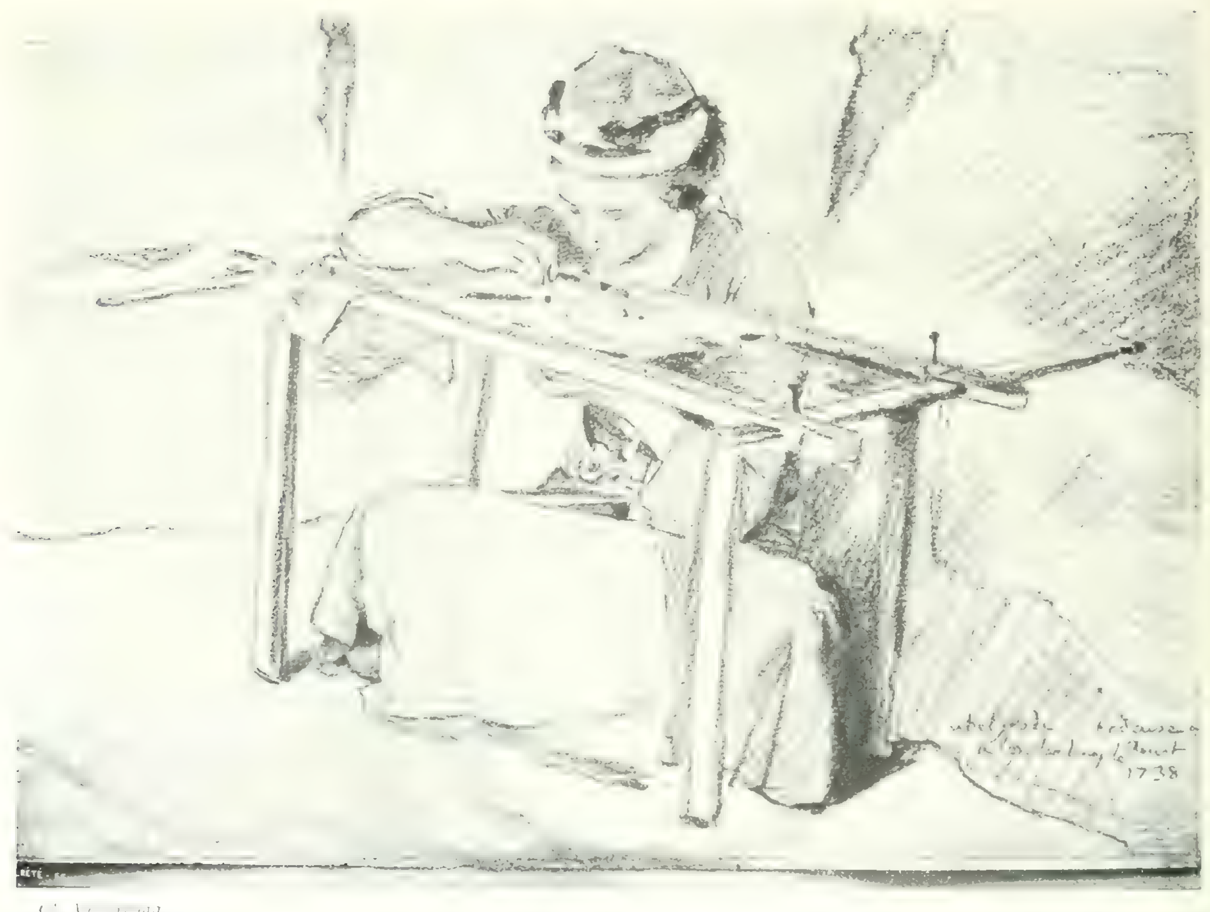
Musée de Bâle

MATTHAUS MERIAN — PORTRAIT DE SA SŒUR

Si Tobias Stimmer fut certainement son élève, il est vraisemblable que Jost Ammam, fils du professeur zurichois Jakob Ammam, fut au nombre de ses admirateurs. Enfant, il le vit sans doute chez son père où fréquentaient les principaux des humanistes et des réformés. En tout cas, Ammam, comme Asper, a ces qualités de netteté, de précision qui, ajoutées à sa fantaisie naturelle, à sa connaissance des œuvres de Holbein et de Durer, firent de lui l'un des plus remarquables graveurs et dessinateurs de son temps. On connait ses illustrations du livre de guerre, de la Bible, du livre des costumes, etc. Peintre, il n'a guère laissé



JOSEPH PETITOT — LA DAME AU BONNET



J.-E. LIOTARD — BRODEUSE DE BELGRADE (DESSIN)

qu'un portrait à l'huile : cette effigie grave, d'une si sobre harmonie dorée et noire, de l'*Homme à la Rose*, du musée de Bâle.

Tobias Stimmer (1539-1584), son contemporain, graveur également, peintre verrier, décorateur, poète comme Nicolas Manuel, me paraît le plus grand, en tout cas le plus artiste de ces descendants directs de Holbein. Né à Schaffhouse, — élève d'Asper à Zurich, influencé par l'étude de l'art italien, il joint dans ses œuvres la souplesse à la force. Ses illustrations de la Bible enchantaient Rubens, qui en a copié plusieurs. Sa décoration de la façade de la maison du Chevalier, à Schaffhouse a la richesse d'un chant de l'*Arioste* et d'un livre des *Métamorphoses*. Dans ses croquis, dans ses admirables projets de vitraux, il y a moins d'arabesque décorative que dans les dessins de Graf ou de Manuel, moins d'élégance raffinée et cruelle, plus de sérieux : l'arquebuse y remplace la longue lance ; les formes s'embourgeoisent ; déjà on y sent le fruit de la paix, la richesse acquise autrement qu'au fil de l'épée. Ses portraits, en pied et de grandeur naturelle, du banneret *Hans Jacob Schwytzer* et de sa femme *Elisabeth*, sont de purs chefs-d'œuvre d'observation, de coloris, de facture et de vie.

Le Bâlois Hans Hug Kluber (1535-1578) appartient par filiation directe à l'Ecole de Holbein. Sans égaler Ammam ou Stimmer, il occupe une place distincte. Enfant précoce, il copiait à 11 ans la petite *Passion* de Dürer. Son style, qui manque d'ampleur, atteint à une rare clarté ; et dans ses portraits à l'aquarelle de *Hans Rispach* et de *Dame Barbara*, son graphisme est aussi pur que sa couleur charmante.

Il a pour aide Hans Bock (1550-1624), né à Strasbourg, mort bourgeois de Bâle. Graveur, fresquiste, Bock vaut surtout par ses portraits. Les Flamands italianisés lui ont donné, dès sa jeunesse, le culte de Michel-Ange, qui éclate dans ses *Allégories*. Ses portraits, d'une belle tenue, continuent la tradition holbenienne.

Ceux de son élève Joseph Heintz (1564-1609), le portrait, par exemple, du Musée de Berne, où l'artiste s'est représenté aux côtés de son frère et de sa sœur, la prolongent affaiblie. Mais l'inspiration que Heintz puise à Rome, dans l'étude du Caravage, de Michel-Ange, de Raphaël, nuira bien

plus à ses dons naturels qu'elle les servira. Ses *Allégories* mythologiques sonnent le glas de la période épique de l'Art Suisse.

. ˙ .

Au lumineux éblouissement des xve et xvie s., à tout cet éclatant tumulte de guerres, de controverses, à ces conciles, à ces départs et à ces retours de mercenaires, à l'enthousiasme des humanistes et des réformateurs, — une longue et morne pénombre va succéder. Erasme l'avait pressentie lorsqu'il écrivait à Thomas More : *Hic frigent artes*



Musée Rath

J.-E. LIOTARD — Mme D'ÉPINAY (PEINTURE)

En interdisant «le culte des images», en édictant les lois somptuaires, le protestantisme avait atteint les arts plastiques dans leur force vive. Il préparait Rousseau, Benjamin Constant, Mme de Staël, mais à quel prix ! Il y a, tout un siècle, une incroyable pénurie d'artistes. A Zurich : Dietrich Meyer (1571-1658) et Gotthard Ringgli (1575-1635), maniériste dans le goût italien. A Berne Joseph Werner (1637-1716), élève de Matthäus Merian le jeune et de l'italien Carlo Maratti, qui, pour avoir peint de charmantes miniatures, fut peintre de

Louis XIV et pour avoir composé d'assez lourdes allégories, mourut premier Directeur de l'Académie des Beaux-Arts à Berlin. A Bâle : Merian le vieux, délicat paysagiste instruit par les Hollandais — et son fils qui étudia à Francfort, en Hollande, à Londres où Van Dyck le prit pour aide, en Italie, — et peignit quelques magnifiques portraits. A Genève : Jean Petitot, le fameux émailleur (1607-1691).

C'est la prospérité des fabriques de joaillerie, de bijouterie, d'horlogerie surtout, — introduite vers 1527 par le Français Jean Cusin, — qui, pour un long temps sont le refuge et le berceau des artistes genevois. Fils d'un menuisier, Petitot était l'ami et l'élève de son concitoyen l'orfèvre P. Bordier. Avide de nouveautés, il décida Bordier à l'accompagner dans son tour de France. Ils s'arrêtèrent à Limoges où ils se perfectionnèrent dans l'art de l'émaillerie auprès de Toutin, joallier du roi. Les magnificences de la cour d'Angleterre les attirèrent ensuite à Londres. Le médecin genevois Turquet de Mayerne, y était médecin du roi, chimiste à ses heures, ami des arts. Il leur donne accès auprès de Charles Ier, [illegible] à leur côté et il découvre pour eux la composition de cette admirable couleur pourpre qui éclata dans leurs œuvres pour la première fois. La Révolution, le supplice du monarque qui l'avait accueilli, chassèrent Petitot d'Angleterre. Fixé à Paris où il se lie avec un cousin de Pierre Bordier qui devient, lui aussi, son collaborateur, il peint pendant trente cinq ans des portraits du roi, de la famille royale, des gens de la cour : *Louis XIV*, *Richelieu*, *Marie-Thérèse*, *Mazarin* («le plus beau morceau en émail qui fut jamais» a dit Mariette), au Louvre — *Petitot âgé*, *Anne d'Autriche*, *Mlle de La Vallière*, au musée de Genève, — toutes ces effigies si vivantes, si larges, sont là pour témoigner de la maîtrise avec laquelle l'artiste savait unir les finesses du procédé à l'ampleur de l'inspiration. Son histoire est un peu celle de tous ceux de ses compatriotes et confrères qui se sentent un génie créateur, et doivent chercher à l'étranger les admirateurs et les clients qu'ils ne trouvent plus dans leur patrie.



J.-E. LIOTARD — M. PELLERAN, CONSUL DE FRANCE, A SMYRNE, EN 1738

C'est l'histoire de tous ceux des artistes suisses qui ont marqué dans les deux premiers tiers du XVIIIe siècle. Celle du fin portraitiste bâlois Johan Rodolphe Huber (1668-1748), élève de Werner à Berne, ami de Tempesta et de Tiepolo, en Italie, peintre de la cour de Wurtemberg et du Margraviat de Bade ; — celle du bernois Emmanuel Handmann (1718-1781), élève de Restout, dont le talent aristocratique s'affirme dans le portrait au pastel d'*Euler :* — celle encore de Anton Graff (1736-1813) de Winterthour qui s'éteignit à Dresde après avoir peint sous l'in-



J.-E. LIOTARD — Mlle LONGNARD, DITE « LA DAME AUX DENTELLES »

fluence des grands virtuoses français, tant de portraits pétris de vie et d'esprit.

Et c'est l'histoire des quelques artistes qui illustrent Genève à cette époque : de Jacques-Antoine Arlaud (1668-1746) qui se fixait à Paris au moment où le vieux Petitot s'en éloignait, et ne tardait pas à devenir un miniaturiste hors de pair et à mériter le titre de « Peintre du Régent », — de Robert Gardelle (1682-1766) qui fut élève de Largillière et œuvra tour à tour à Cassel et à Berlin ; — de J. Thouron (1749-1788), peintre de Monsieur, frère du roi, plus tard Louis XVIII qui le premier peignit des émaux « à pleine pâte »; — des deux frères jumeaux Liotard, enfin, Jean-Michel (1702-1796) graveur, et Jean-Étienne (1702 à 1789) le pastelliste.

De tant d'artistes voyageurs aucun ne fut, comme celui-ci, dominé par le démon de l'aventure, le besoin de changer de lieu, la passion d'innover. Élève de Gardelle d'abord, puis, à Paris, de Massé, — protégé par le marquis de Puysieux, ambassadeur de France en Italie, compagnon d'un lord anglais qui l'emmène en Orient et le laisse à Constantinople où il passe cinq années, appelé par le prince de Moldavie à Jassy où il laisse pousser la barbe qui servira tant sa fortune, — puis à Vienne, puis à Venise, puis à Paris. Portraitiste, pastelliste, émailleur, miniaturiste, il portraitura un pape, les nobles dames de Péra et de Galata, Achmet Pacha, comte de Bonneval, Marie-Thérèse qui avait voulu à tout prix poser pour le « peintre turc », la *Belle Chocolatière*, la princesse de Hesse, et, dans son atelier de la rue de la Corderie : Maurice de Saxe, le Dauphin, les filles du roi. C'est de ce moment que datent deux de ses chefs-d'œuvre, gloire du musée de Genève : le *Liotard à la barbe*, et le *portrait de Mme d'Epinay* dont Ingres disait qu'il ne connaissait pas de plus beau portrait au monde. On l'aurait pu croire lassé de gloire et de voyages ! Que non pas ! Il se remet en route, visite Londres où le réclame lord Ponsomby, — la Hollande où il se marie; il revient s'installer à Genève, repart pour l'Autriche, retourne en Angleterre, regagne Genève, et, à l'âge de 75 ans, n'hésite pas à reprendre une troisième fois le long voyage de Vienne. Homme étrange, fantasque, qui par plus d'un côté ressemble à Rousseau et, par d'autres, à La Tour son rival; prodigieux de vanité et d'activité créatrice, inégal, souvent sec, souvent froid, toujours exact et sincère, parfois incomparable.



Musée Rath

J.-E. LIOTARD — MARIE-THÉRÈSE D'AUTRICHE

Pour n'être qu'un amateur, son concitoyen le chevalier Jean Huber (1721-1786) n'en est pas moins l'un de nos plus précieux artistes. D'un passe-temps mondain il avait fait un art dont il fut, a écrit de Goncourt « le grand homme et le génie ». Grimm s'ébahissait à voir « qu'avec une paire de ciseaux et un morceau de velin, il savait créer des tableaux où le dessin, l'idée et la composition, le caractère des figures, les différents plans et groupes étonnaient également »... « Né, pour les arts, ajoutait-il, sachant tout par instinct et par une sorte de divination, on peut dire qu'il a inventé l'art de la peinture, une seconde fois. »

(*A suivre.*)



Jeune fille arabe (dessin rehaussé)



LE CHATEAU VU DU CÔTÉ DU PARC

LE CHATEAU DE COPPET

Il arrive souvent qu'une maison perde le souvenir et même le nom de celui qui l'a bâtie, et subisse à tel point l'empreinte d'un nouveau possesseur que nous ne pouvons plus supposer qu'elle ait été autrefois la demeure d'un autre. Le château de Coppet s'associe tellement à la mémoire de Necker et de Mme de Staël que nous avons peine à nous imaginer qu'il ait existé avant la fin du dix-huitième siècle, et que des personnages en costume du temps de Saint-Louis, de Charles VI, de Louis XI, de François Ier, d'Henri IV et de Louis XIV y aient vécu avant les femmes habillées à la mode de Marie-Antoinette ou de Joséphine de Beauharnais. Et cependant, avant les rêveries de Mme Necker, les dialogues de Corinne et de Julie, les monologues passionnés de René et la lassitude amoureuse d'Adolphe, que d'allées et venues, que de pas, que de voix différentes entendues dans ces murs? Le seigneur Thomas de Savoie, au XIIIe siècle, semble les avoir fait construire; le poète Othon de Granson les habita. Les Bernois les incendièrent en 1536..... Michel de Viry, Amédée de Beaufort, baron de Rolle, Claude-Antoine de Vienne, seigneur de Clairvaut, François de Bonne, duc de Lesdiguières, Daniel de Bellujon, baron de Villeneuve, le comte Frédéric de Dohna, gouverneur de la principauté d'Orange, son fils, puis le baron Sigismond d'Erlach, colonel des Cent-Suisses, le banquier J.-J. Hogguer, de Saint-Gall, Gaspard de Smeth, négociant de Francfort, enfin Thélusson, banquier associé de M. Necker, s'y succèdent aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Enfin le château passe à M. Necker lui-même, qui le paye 500.000 francs de France, et vient s'y établir après qu'il fut tombé du pouvoir. M. d'Haussonville, dans son beau livre



DUPLESSIS — M. NECKER

donc a-t-il pris cet aspect que nous lui connaissons et que les gravures ont popularisé ? Nous ne le savons pas, et nous devons nous résigner à ne voir en lui que le décor obligé de Necker et de Mme de Staël. Corinne en fit son refuge, ce fut sa terre d'exil ; mais elle ne l'aimait pas. Si étrange que cela puisse paraître, elle ne goûta nullement le charme de cette nature. Avoir un « salon », voilà ce qui fit le bonheur de sa vie ; elle l'avait à Paris, tâcha de le refaire à Coppet ; comme elle n'aimait que la conversation et, au dire de Sainte-Beuve, « parlait avec autant d'ardeur des passions et des constitutions », le séjour délicieux de Coppet ne valut à ses yeux que par les réceptions et la vie de château, car étant si douée pour la vie de société, il n'est pas étonnant qu'elle ait fermé les yeux devant le spectacle incomparable du lac et des Alpes. Son château étant l'hôpital des partis vaincus, Mme de Staël ne put vivre en sympathie avec la nature, et disant qu'elle avait la Suisse « dans une magnifique horreur », adorant la causerie, elle ne préféra rien tant que le ruisseau de la rue du Bac, qui symbolisait son cher Paris. Il n'y avait pas de salon comparable à cet hôpital de Coppet, où les « sentiments

sur le salon de Mme Necker, nous apprend que par le contrat, Necker s'engageait « à ne transférer la baronnie à aucun prince, seigneur ni particulier étranger, sans en avoir obtenu la permission de Leurs Excellences de Berne, à l'exception des héritiers légitimes professant la sainte religion réformée ». Les scrupules des Excellences de Berne, quant à la religion des propriétaires, s'expliquent fort bien : chaque transaction, relative au domaine, était imposée d'une somme importante ; ainsi M. Necker à lui seul paya plus du tiers du prix d'achat ; d'autre part, la propriété du château n'allait pas sans la baronnie et les droits féodaux qui en dépendaient. A la mort de Necker en 1804, il appartint à sa fille, Mme de Staël, et depuis lors ne sortit plus de la famille. (1)

Quelle physionomie pouvait-il avoir avant que les Bernois ne l'eussent ravagé ? Quand

[illegible]
M... d'Haussonville, de qui le tient, depuis 1897, le propriétaire [illegible]



LIOTARD ? — Mme NECKER



DUPLESSIS — Mme NECKER

romanesques, la poésie et tous les arts qui parlent aux nobles facultés de l'homme avaient trouvé un asile » : aussi on s'y faisait soigner volontiers.

Voici le péristyle du château dont le fronton présente les armes de la famille de Smeth. Il y a un pavillon central rectangulaire avec deux ailes se terminant par une tour carrée, assez massive, dont les toits, surmontés de beaux épis de faîtage, ressemblent aux constructions du XVIIe siècle. Chaque tour rejoint l'autre par une grille enfermant entre les donjons et les arabesques de fer forgé la cour d'honneur toute garnie de parterres fleuris où les hortensias bleus alternent avec les cannas rouges et jaunes, tandis que la glycine, courant au ras des fenêtres du premier étage, suspend ses grappes mauves pour que chaque croisée ait un bouquet. De grands cèdres balancent leur verdure sombre à côté des acacias au feuillage tendre, et le jet d'eau de deux fontaines semble vraiment l'aigrette d'un turban parmi des arbres. Ainsi par le sortilège du décor, nous sommes reçus par Madame de Staël, et nous la voyons rattraper d'un joli geste l'écharpe des Indes qui a glissé le long de sa robe à taille courte, porter la main au madras qui enroule son tortil au-dessus des cheveux noirs et à nous l'imaginer, nous sommes prêts à la suivre dans son salon, nous ne voulons plus nous attarder dans le jardin : il ne nous a servi qu'à l'évoquer.

Dès l'entrée du vestibule une horloge en acajou enfermée dans sa longue gaine de bois continue à égrener sa sonnerie devant la statue en marbre blanc de Necker, datée de 1817 et signée du sculpteur allemand Frédéric-Guillaume Tieck (1776-1851). On croirait voir une œuvre de Canova, tant le sculpteur a accentué l'expression bienveillante d'un homme dont les siens vantèrent toujours la bonté, tant cette expression a de rapport avec la figure de Louis XVI que Canova se plaisait toujours à reproduire dans la plupart des figures d'homme qui, se faisant sculpter à l'image de leur roi, participaient de ses traits débonnaires : vanité du modèle et flatterie du sculpteur pour son souverain, question d'opportunité bien humaine.



LA GRANDE BIBLIOTHÈQUE QUI SERVAIT DE SALLE DE SPECTACLE

Une lanterne se balance devant l'horloge. Voici maintenant une galerie, devenue une grande bibliothèque, et qui jadis était le salon de récep-

tion de Madame de Staël. Des fenêtres la vue embrasse le lac et les montagnes ; le salon communique avec une large terrasse où les soirs d'été les conversations se prolongeaient très avant dans la nuit. Trente personnes entouraient la maîtresse de maison : Mathieu de Montmorency, le prince Auguste de Prusse, Schlegel, Benjamin-Constant ; puis c'était Madame Récamier qui réjouissait les



CARMONTELLE — Mlle DE STAEL ENFANT

yeux par sa beauté, tandis que Madame de Stael éblouissait par son esprit. Il semble que cette galerie soit pleine d'ombres. Le mobilier d'acajou clair, tables, sièges et pupitres qui ont servi à Necker, des bronzes assez discrets et, sur un guéridon, une cassette, sorte de coffret ou de portefeuille en cuir vert frappé d'une inscription en lettres d'or et fermé d'une clef : là se trouvaient les documents dont Necker se servit pour écrire le fameux « Compte-rendu » des finances (janvier 1781), que les courtisans appelèrent, en manière de dérision, le *conte bleu* — parce que la brochure avait une couverture bleue — et que le roi désavoua en sacrifiant Necker aux mécontents.

Devant la cheminée, un piano Restauration qui ressemble à un grand clavecin ; un casier à musique est tout à côté ; la guitare est absente, mais Madame de Stael savait en jouer : Corinne accompagnait ses romances, elle jouait du piano, ses doigt frôlaient la harpe ; ce n'est pas au hasard que Madame Vigée-Lebrun l'a représentée avec une lyre, et je pense devant ces instruments à ce que Châteaubriand écrit de l'appartement de Madame de Récamier, à l'Abbaye-aux-Bois : « Un corridor noir séparait deux petites pièces. Je prétendais que ce vestibule était éclairé d'un



MASSOT — Mme DE STAËL (CRAYON)

d'un bout à l'autre. La seconde pièce était de la composition de M. de Sabran et intitulée *Le grand monde*. C'était une peinture, j'aime à croire un peu chargée, des travers, des ridicules et même des vices de la haute société. Elle est fort bien versifiée et écrite avec beaucoup d'esprit, mais il y a des longueurs et de l'*outre* qui nuisent à l'effet ».

Les bois des instruments sont silencieux, mais pleins des mélodies qu'en tirèrent des mains voltigeantes et langoureuses. Peut-être ces instruments se souviennent-ils des cœurs qu'ils ont touchés, des ennuis qu'ils ont dissipés. Le rideau est à jamais tombé sur cet entrain et le grand salon reste silencieux, car la maison est pleine de choses charmantes défuntes, mais qui de temps à autre, quand vient le soir, l'heure d'allumer la lampe, rasent les murs, frôlent le sol, avant la « répétition ».

Derrière le piano, une porte s'ouvre qui conduisait sans doute à la coulisse : c'est la chambre où l'on a réuni les souvenirs de Madame de Staël. On la verrait entrer que la surprise ne serait pas si grande, car voici rangés dans une vitrine les châles cachemires de l'Inde que de

jour doux. La chambre à coucher était ornée d'une bibliothèque, d'une harpe, d'un piano, du portrait de Madame de Staël et d'une vue de Coppet au clair de lune ». Mais Corinne aimait surtout le théâtre, un théâtre d'amateurs; son voisin de Ferney lui avait donné ce goût, qui l'amusait le plus. C'était dans ce salon qu'elle jouait la comédie. Schlegel rapporte que son jeu était celui d'une artiste, que les leçons de Mlle Clairon l'avaient amenée à la maîtrise. Mlle Clairon, qui avait créé les rôles d'Alzire, de Mérope, de Zaïre à Ferney, initiait son élève et l'élève égalait presque son modèle. Son jeu était pathétique et spirituel, elle entraînait toute la troupe et l'on rapporte que dans Zaïre son émotion était si forte qu'elle ne pouvait prendre la croix sans la briser ! Elle jouait aussi des pièces dans le goût de l'époque, et notamment un drame qu'elle avait composé, *Geneviève de Brabant*, et qu'elle représentait avec ses enfants. Une lettre de Pictet à Dégerando, le 29 novembre 1807, et citée par M. Herriot dans son remarquable livre sur Madame Récamier, nous donne là-dessus d'amusants détails : « L'amour conjugal, l'amour maternel, l'innocence naïve de l'enfance y étaient en scène tour à tour, et [illegible] qui [illegible] pleure



LE BARON DE STAËL-HOLSTEIN, AMBASSADEUR DE SUÈDE

[illegible]

grosses torsades arrangeaient en turbans ou qui, simplement posés sur les épaules, étaient de souples écharpes ; en voici une à fond orangé, une autre à fond blanc ; nous les reverrons sur les murs, dans les portraits. Cette vitrine est au pied du lit, un lit Louis XVI, en bois doré, le ciel surmonté d'amours jouant avec des roses, et, au fronton, se becquetant, deux amoureuses colombes. La garniture de lit est un satin broché, sorte de brocard à fond cerise, à ramages, à feuilles d'acanthe blanc et crème ; tout cela retombe en somptueuses draperies sur le tapis en Savonnerie, jonché de roses et qui appartenait à Necker, au Ministère des Finances, à Paris. Le lit très haut se complète d'un petit escabeau formé de trois marches, chaque degré est un tiroir, et ces degrés servent à gravir le lit. A gauche, une petite toile représente Madame Necker sur son lit de mort, la tête entourée dans une *calèche* de linon blanc garni de rubans bleus. Le cadre noir porte ces mots *Il m'aimera toujours*. Au-dessus de ce tableau, la reproduction exacte de la toile, mais dessinée seulement et qui semble la réponse, après la lecture du cartouche : « *Non*



Mme DE STAEL EN 1816
D'après une miniature de Bourier

perdue, mais disparue trop tôt ». On trouve dans les archives de Coppet l'explication de cette sentimentalité douce et un peu triste; on y conserve en effet *les brouillons* où Madame Necker épanchait le trop-plein de son cœur, les inquiétudes que causaient à son amour les préoccupations de M. Necker, la crainte que les affaires ne le divertissent complètement d'elle-même, la curiosité de l'avenir et de l'au delà. C'était une âme romanesque, embellie d'une passion unique : « Sans un sentiment inquiet et profond, qu'aurais-je à désirer ? Tous les plaisirs iraient au-devant de moi, mais ce n'est pas pour eux que je les désire... » Elle ne redoutait pas la mort, qu'elle envisageait avec une tranquillité presque sympathique, mais s'occupait plutôt de ce que deviendrait son corps après son dernier soupir, redoutant surtout d'être ensevelie vivante et d'être séparée de son mari. Aussi avait-elle écrit une brochure intitulée : « *Des inhumations précipitées* » où elle demande la création de ces dépôts mortuaires qu'on a réclamés dans la suite. Aussi réclame-t-elle, soit dans ses *brouillons*, soit en des feuilles éparses, soit dans les lettres qu'elle envoyait à M. Necker, qu'on trouve quelque moyen pour conserver sa dépouille mortelle et celle de son mari. « La Providence connaît les cœurs qu'elle a faits. Elle a jugé que le mien était trop sensible pour être seul même dans le tombeau. Vis donc de longues



GIRODET — LE BARON AUGUSTE DE STAEL
Au fond le lac et Coppet



LE LIT ET LE BUREAU DE Mme DE STAËL

années après moi, pour m'ôter l'effroi de la mort et pour que cette espérance me délivre des angoisses auxquelles je suis quelquefois livrée. Prolonge ton être, cher ami ; tant que tu seras sur cette terre, j'y serai encore ; tu prieras Dieu avec moi ; tu agiras pour moi, et si tu veux te dire que chacune de tes heures est un bienfait pour ton amie, il me semble que la vie devra t'être chère. »

Le 6 mai 1794, elle mourut à Beaulieu, près de Lausanne, où elle avait demandé les soins de Tissot, et Necker, désemparé, resta seul à Coppet, auprès de ses enfants.

Elle continue à vivre, dans cette chambre de sa fille, en un portrait que l'on attribue à Massot. Elle porte une robe de satin blanc ; le haut du corselet se termine par un large nœud *du parfait contentement* qui se prélasse au long du *revenez-y-voir* : le corsage est garni de fourrures de skungs ; la coiffure, très haute et dite *pouf au sentiment*, suffirait à donner une indication sur la date. Faisant pendant au tableau qui la montre sur son lit de mort, un joli dessin de Dévéria représente Mme Récamier étendue sur son lit et venant d'expirer. Puis c'est le bureau de Necker, qui a servi depuis à Mme de Staël, avec des casiers contenant des cartons en cuir grenat bordés d'un liseré d'or, un presse-papier, un buvard en cuir rouge, un rouleau, un écritoire de Boulle, et le vieux fauteuil placé de biais devant le secrétaire, comme s'il servait quotidiennement. Cette chambre est pleine de souvenirs que des mains pieuses ont ajouté à tout ce qui restait de la fille de Necker.

Ainsi, à gauche du lit, au-dessus d'une commode, son portrait en cheveux bouclés, noirs ; elle est debout, accoudée près d'un buste de son père, vêtue d'une robe blanche, dont la courte taille souligne les seins. Sur la robe blanche, se détache une écharpe *puce* : le fond du tableau est un parc avec de grands arbres. Sous le grand portrait s'abrite un tout petit dessin exécuté par Mme de Staël, à l'âge de quatorze ans, pour la fête de son père : elle s'y représente elle-même, souhaitant avec sa mère la fête de M. Necker, dont on voit le buste, et lui offrant une broderie. Dans une petite vitrine, son cachet, la lettre de bougeoisie que la république de Genève décerna à son mari en 1789, la clef de chambellan de son mari, le baron de Staël-Holstein, ambassadeur de Suède à Paris, des bibelots, complément de la toilette, breloques, cachets en cornaline, une petite bourse en perle,

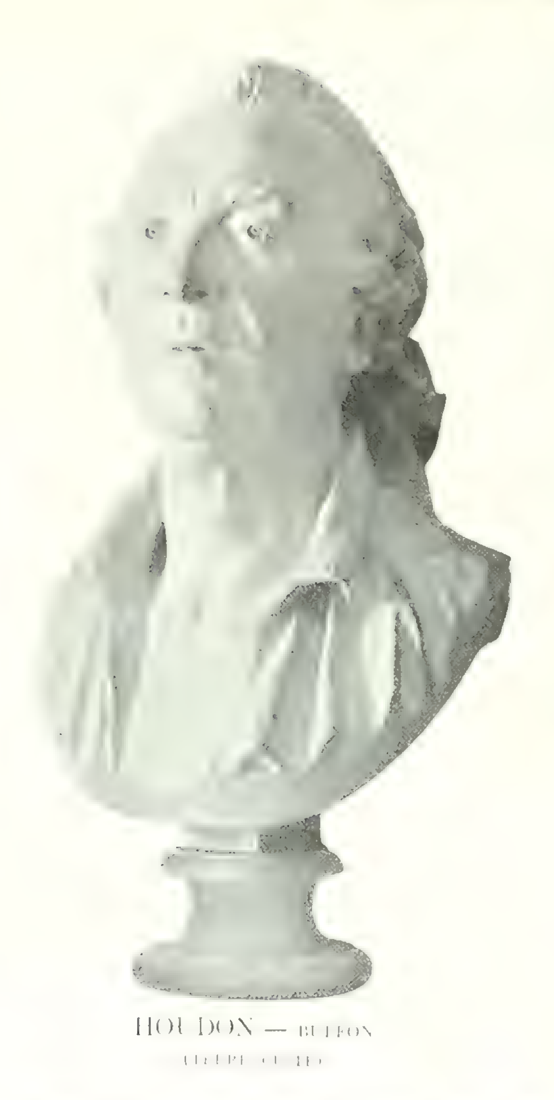


Mme NECKER SUR SON LIT DE MORT (MAI 1794)

de ces menus objets qui redeviennent à la mode, et sont maintenant recherchés par les collectionneurs. Une autre vitrine contient des autographes d'elle-même et de ses amis.

J'attire aussi l'attention sur un pastel de Firmin Massot, peintre genevois (1766-1843), qui s'était établi à Coppet dès l'année 1789, et qui la représente ici en une harmonie noir et blanc ; et je signale deux portraits d'enfant : l'un, celui d'un fils d'Auguste de Staël, mort en bas âge ; et l'autre, celui d'Alphonse Rocca enfant (1814), fils du deuxième mariage de Mme de Staël avec M. de Rocca, cet officier de vingt-cinq ans qu'elle épousa quand elle en avait quarante-cinq.

Les murs sont tapissés d'un papier rayé vert céladon tout à fait doux et s'harmonisant avec les choses un peu désuètes d'hier. En passant devant la cheminée où des enfants s'ébattent au flanc d'un vase, voici que la glace nous renvoie le grand portrait de Mme de Staël que nous avons vu tout à l'heure. Corinne est près de la porte ; elle semble nous conduire dans la chambre dite de Mme Récamier, venue elle aussi se réfugier auprès de son amie, après les revers de fortune du banquier Récamier. Mme de Staël l'aimait beaucoup, et la dépeignit d'une façon très sympathique dans son livre de Delphine. La tenture de la chambre se suffit à elle seule ; elle est gaie, riante, une sorte de décor chinois, avec des pagodes, des oiseaux de paradis, de grands arbres à ramages ; une de ces turqueries du XVIIIe siècle où de petits magots courent après des perruches. Des morceaux de cartons peints et réappliqués donnent plus de relief à cette charmante tenture. Une petite coupole est accrochée au plafond, en satin vert-d'eau, et de ce petit baldaquin tombent des rideaux de mousseline blanche brodés au tambour ; ils encadrent le lit de bois brun-clair, de style Louis XVI, lit étroit et pudique, petit lit de jeune fille inattendu pour la belle Mme Récamier. Le joli éveil de l'aube sur les ramages des murs, parmi les blanches mousselines, et le petit mobilier vert-pâle très passé, couleur que l'on dirait alanguie, malade ! Une vitrine contenant des autographes de Schlegel, de Mme Récamier, de Necker, de Mme de Staël sépare deux portes-fenêtres à petits carreaux, nous amenant à la terrasse. Un buste de Schlegel, précepteur des enfants, se trouve sur la vitrine, le soleil inonde la chambrette de lumière et de gaîté, et fait à Mme Récamier un cadre digne de sa personne. Comme l'on comprend qu'elle en ait gardé la mémoire, et toujours conservé, dans son appar-



HOUDON — BUFFON
(TERRE CUITE)

tement de l'Abbaye-au-Bois le portrait de son amie Mme de Staël, et une vue de Coppet au clair de lune...

∴

Prenons le grand escalier; nous voici au premier étage : un joli poële se trouve un peu en retrait, poële en faïence de Delft bleu et blanc, daté de 1791. Dans le grand salon, nous apercevons un beau portrait d'Ingres représentant la petite-fille de Mme de Staël, *Louise de Broglie, comtesse d'Haussonville*. La jeune femme porte une robe gris-bleuté, un ruban rouge est passé dans sa chevelure blonde, tandis que la glace reflète la délicieuse personne ; sur un petit fauteuil, une écharpe en cachemire orangé avec une bordure de palmettes polychromées, accompagne la beauté de la petite-fille, comme elle a sans doute servi pour l'aïeule. Un petit médaillon placé sous ce beau portrait figure l'auteur d'*Adolphe*, Benjamin Constant; à côté, une miniature de Bernadotte, le futur roi de Suède. Une terre cuite, *Corinne au Capitole*, puis un bronze de Voltaire et un petit buste de Buffon. Occupant tout un panneau de la pièce, une immense tapisserie du XVIIIe siècle étale sa pastorale claire aux notes pimpantes et gaies.

Des pipeaux rustiques nous passons au clavecin et à la guitare enrubannée, qui sont dans la pièce attenant au grand salon. Une reproduction d'une miniature d'Isabey, exécutée en 1810, nous montre une Madame de Staël, coiffée à la « Titus », un simple ruban serrant les boucles autour de la tête, une robe à taille courte; puis à côté, sur le clavecin, un écrin de galuchat doublé de satin vieux rose, renferme un service à café en vieux Berlin décoré de cygnes, qui avait été donné à Buffon par le prince Henri de Prusse, et légué par lui à Mme Necker. Une petite sanguine, assez amusante, toujours posée sur le clavecin, nous révèle cette fois une Madame de Staël sans turban, sans robe Empire, une Germaine Necker, assise, à l'âge de quatorze ans, habillée avec une robe Louis XVI et une volumineuse coiffure dite à la « belle poule » ; et je pense, en voyant ce dessin qu'on attribue à Carmontelle, à la description que donnait d'elle, à peu près à cette époque, son amie et cousine Mlle Hubert et aux réflexions qu'elle inspirait ensuite à Lamartine : « A côté du fauteuil de Madame Necker, était un petit tabouret de bois où s'asseyait sa fille, obligée de se tenir bien droite. A peine eut-elle pris sa place accoutumée, que trois ou quatre personnages s'approchèrent d'elle, lui parlèrent avec le plus tendre intérêt. L'un d'eux, qui avait une petite perruque ronde, prit ses mains dans les siennes où il les retint longtemps, et se mit à faire la conversation avec elle comme si elle avait eu vingt-cinq ans..... Il fallait voir comment Mlle Necker écoutait! Elle n'ouvrait pas la bouche, et cependant elle semblait parler à son tour, tant ses traits mobiles avaient d'expression. Les yeux suivaient les regards et les mouvements de ceux qui causaient : on aurait dit qu'elle allait au devant de leurs idées. Elle était au fait de tout, même des sujets politiques ».

D'autres portraits de Mme de Staël sont réunis dans ce salon, ainsi que ceux de ses proches. Ce sont de très belles toiles : dans l'une, Mme Vigée-Lebrun nous peint Corinne avec un grand manteau, les cheveux au vent et une lyre à la main; c'est une réduction de celui que l'on admire au Musée de Genève; cette toile, léguée à Mme Necker de Saussure, portait au verso la note suivante : « Je donne à mon meilleur ami John Rocca ce portrait qui a été fait quand j'entrais dans la vie; j'aurais voulu que mes premiers jours se passassent comme les derniers. Necker de Staël ».

Une autre est du baron Gérard, grande composition dont il existe une réplique au château de Broglie : Corinne y apparaît debout, vêtue d'une robe *puce* agrafée sur la poitrine par un camée, soutenant sur le bras une écharpe des Indes en



Mlle GÉRARD — Mme DE STAEL ET SA FILLE ALBERTINE, DEPUIS DUCHESSE DE BROGLIE

cachemire noir, coiffée d'un turban de foulard blanc que barre un tortil en foulard de couleur, le tout noué « à la créole » et posé sur le front, en laissant échapper une frange de boucles noires. Il me souvient qu'un jour en voyant ce turban, un boy indien, qui visitait Coppet, déclara net que le turban était mal arrangé ; et, joignant l'exemple à la parole, à la surprise de tous, il défit son propre turban, pour montrer comment on devait le nouer. Si le turban est imparfait, au jugement du boy indien, le visage, encore que Gérard l'ait peint après la mort du modèle, correspond bien à l'idée que nous en formons : les yeux sont vivants; *elle* va parler, tandis que ses mains jouent nerveusement avec une branche de laurier. Il nous faut citer encore ici trois miniatures d'elle, dont une s'efforce de l'embellir, et un

buste de convention, où elle est coiffée et drapée à l'antique.

Bien qu'il ait eu peu de part dans sa vie, voici son mari, ambassadeur de Suède, que le peintre suédois Wertmüller a représenté à Paris, au moment de son mariage, en 1783, à l'âge de trente-trois ans, en habit noir à revers rouges, en perruque poudrée, avec une ceinture écarlate qui supporte la clef de chambellan. Voici Auguste de Staël, peint par Girodet, qui a souligné le caractère romantique de la figure en l'habillant d'un manteau sombre, à revers pourpre, drapé à l'espagnole, et en faisant entrevoir, dans le fond, Coppet au bord d'un lac orageux... Voici sa sœur Albertine, tantôt dans un tableautin qui pourrait bien être de Massot, tantôt dans un buste de Tieck que Mme de Staël paya vingt louis, l'estimant plus idéal que ressemblant, tantôt dans une effigie d'Ary Scheffer..... Voici l'aïeule, Mme Necker, que Duplessis nous montre à l'âge de quarante-trois ans, déjà vieillie, un peu malade, mais combien plus fine, plus spirituelle, plus charmante que dans le portrait sans signature que nous avons vu tout à l'heure dans la chambre à coucher, près de la bibliothèque. L'image est exquise. Représentez-vous une femme vêtue d'une robe de satin blanc, robe à panier avec un corselet où grimpent de petits nœuds, ainsi qu'aux manches. Les cheveux très relevés, poudrés, se diadèment sur le haut du bouffant d'un papillon de dentelle blanche, tandis que le fichu Marie-Antoinette vient rejoindre la *modestie* du corsage. Et le visage, direz-vous? Elle nous le décrit elle-même, quand elle nous apprend qu'elle était « [illegible] *avec des yeux bleus, riants, vifs et doux* », que son nez petit était « *bien tiré* », sa bouche « *relevée* »; elle parle aussi de sa taille « *grande et proportionnée, mais privée de cette élégance* [illegible] *qui en augmente le prix* », et [illegible] *et une physionomie modeste* [illegible] *dans les mouvements... un air villageois dans la manière de se présenter* ». Imaginez qu'au moment où elle pose, son mari vient de quitter, pour la première fois, son ministère, qu'elle traverse en somme une période heureuse où la Révolution n'est pas encore envisagée comme une réalité du lendemain, et que les hommes éminents et libéraux de Paris fréquentent dans son salon de la rue Bergère.



INGRES — LA Ctesse D'HAUSSONVILLE

Et voici enfin, le vrai maître de céans, Necker, dans un portrait exécuté par Duplessis, l'année auparavant, en 1781. Le ministre, ou plutôt, car il est protestant et que les protestants, depuis la Révocation de l'Édit de Nantes, ne pouvaient occuper un poste important dans l'État, le *Directeur du Trésor* — admirez la subtilité — est encore au pouvoir; il porte un habit de velours aubergine; il est poudré et coiffé en catogan; le front est à la fois doux et sévère. Et pouvons-nous mieux achever ce pèlerinage de Coppet, qu'en nous arrêtant devant cette effigie, qui en est en définitive la plus forte expression, car il fut l'acquéreur de ce domaine, et sans doute l'initiateur et le premier ordonnateur des choses que nous y voyons, l'ancêtre de la famille qui l'occupe aujourd'hui. Ainsi nous avons trouvé à Coppet le génie politique du ministre de Louis XVI, la grâce sentimentale de Mme Necker, l'intelligence passionnée de leur fille Mme de Staël, l'ombre évaporée, plus incertaine de leurs courtisans et de leurs amis, le dialogue subtil des personnages de toute une époque disparue.

Je ne sais ce qu'il y a de plus émouvant, du zèle que le comte d'Haussonville, leur descendant, a mis à les ressusciter dans ses beaux livres, ou du soin qu'il a donné à organiser autour de leurs portraits le décor qui leur fut familier.....

LÉANDRE VAILLAT.



P.-P. PRUD'HON — LA CONSTITUTION FRANÇAISE

Les Salons sous le Directoire

Le grand Salon du Muséum, au Louvre, n'avait pas ouvert ses portes en 1794; mais, dès que les passions, un peu calmées, permirent au goût de n'être plus suspect et autorisèrent l'art à réapparaître, le public redemanda ces fêtes de l'esprit et des yeux, qui lui étaient devenues une habitude, et pour beaucoup même un plaisir.

La commission exécutive de l'instruction publique, invita donc les artistes de France à montrer leurs ouvrages, et le Salon inaugura en l'an IV.

A cette exposition, si pauvre que l'on revoyait des toiles de 1787, 1788, l'art s'était vengé par la politique, il protestait par l'image. On reconnaissait, de Suvé, Trudain de Monsigny emmené au trépas pendant la pose; André Chénier, Rouché écrivant à sa famille, et, c'est à peine si, de loin en loin, quelque morceau comme le *Bélisaire* de Gérard; une gravure de Copia, d'après Prud'hon, retenait l'attention.

Par contre, quelle invasion de portraits signés d'inconnus: Gonord, Malou, le citoyen Bauzil, qui attirait le client, lui promettant 1.000 livres de dédit si le portrait ne ressemblait pas!

On chansonna ces maigres artistes:

> J'ai peint mon père
> J'ai peint ma mère,
> Puis, au Salon,
> J'expose ma maison
> De ma portière.
> J'ai peint la mère,
> J'ai peint le frotteur, le propriétaire,
> etc.

Une raison grave dictait cette pénurie d'œuvres; l'art, considéré comme un commerce, venait d'être assujetti à la patente; et, l'irritation de cette

humiliante confusion motivait de justes susceptibilités.

Des plaintes s'élevèrent, une fermentation commença parmi les artistes, aboutissant à une pétition où tous, peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, formulaient leurs revendications. — Mercier prit la parole pour servir la cause des plaignants, mais il ne put résister à grifler au passage cette contagion d'artisterie qui gagnait tout le monde. Au conseil des Cinq Cents, le 25 Vendémiaire, an V, il déclara : « Vous avez chargé une commission d'examiner une pétition des peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, qui, compris dans la loi des patentes, réclament au nom des Beaux-Arts, même des Arts libéraux, qui, disent-ils, jouirent, sous le despotisme, de la franchise la plus absolue. Il s'agit de tracer les limites qui séparent les artistes d'avec les entrepreneurs de peinture, sculpture, etc. Or, vous savez, pour mieux renverser les choses, on a renversé tout le langage. On dirait que nous sommes à la tour de Babel, on n'a cessé d'abuser du mot artiste ».



Musée du Louvre

GÉRARD

PORTRAIT DE LA COMTESSE REGNAULT DE SAINT-JEAN-D'ANGELY

« Autrefois un peintre était un peintre, un comédien un comédien, un joueur de violon un joueur de violon, etc. ; aujourd'hui, ils ne sont plus eux-mêmes, ils sont artistes ! L'abus, en ce genre, a été porté jusqu'à tel point, que peu s'en est fallu que Racine, Montesquieu, Buffon, ne fussent des artistes. »

« Les peintres ont cru devoir, dans leur pétition, s'assimiler aux géomètres, aux poètes aux écrivains, parce qu'ils peignent la nature ; parce que la peinture est sœur de la poésie, qu'un tableau perpétue un fait historique ; quelle absurde prétention ! Qu'est le pinceau d'un peintre auprès du compas de Newton, de la plume de Racine, de Virgile ou de Tacite ? » — Continuant sur ce thème, Mercier ajoutait : « Je sais bien qu'il y a différents degrés entre les peintres, et autant de différence entre leurs palettes qu'entre la plume de Rousseau et l'encrier de Marat. »

La péroraison déclarait que : « les peintres, sculpteurs, etc., qui n'ont ni boutiques, ni enseignes, qui ne distribuent pas de copies de leurs ouvrages, ne font aucune entreprise, ne devaient pas être compris dans la loi des patentes du 21 Fructidor ».

Malgré cette conclusion favorable, Mercier ne se releva point dans l'esprit des artistes.

N'avait-il pas osé dire : « Qu'est le pinceau d'un peintre auprès du compas de Newton ? » ; il fut

hué, traîné dans la fange, et connut les affres de la caricature, voir de la chanson.

Contre la sublime peinture
Mercier se répand en injures
L'Art des Appelle, des Zeuxis,
Est à ses yeux du moindre prix.

Vrai sarcasme, pure grimace,
Il ressemble parfaitement
Au singe qui brise une glace
Qui le rend trop fidèlement

Pauvre Mercier, il est tantôt Mercier brouette, avec une brosse, une étrille, une fourche, un balai, et les ustensiles du Mercier qui emportent le poids d'une balance, dont l'autre plateau, ne contenant « que les chefs-d'œuvre de l'antiquité » monte très haut. Il fait partie d'un groupe où Midas couronne Pan au mépris d'Apollon ; on le vend pour 12 sols assis sur une chaise..... spéciale, entouré des horreurs de la folie, rédigeant, les yeux bandés, un rapport sur les Arts.

C'est Mercier Patente,
Mercier Peinture, ou
Le gros Mercier devenu
grosse mouche
Et piquant tout, salit
tout ce qu'il touche



Musée du Louvre

GÉRARD

PSYCHÉ REÇOIT LE PREMIER BAISER DE L'AMOUR

Les artistes le rendirent responsable du rejet de l'exemption du droit de patente. Le conseil prétendait qu'on ne sentait pas une assez notable différence entre la profession mercantile ou industrielle.

Cependant, avant de prononcer le véto définitif, il avait chargé une commission spéciale de se concerter avec le ministre des finances ; et, Quatremère de Quincy, constitué rapporteur, concluait ainsi : « Rien n'est positif dans la valeur des productions de l'esprit ; rien de commercial à la rigueur du mot. — On a vu des libraires faire fortune avec les ouvrages qui laissaient mourir de faim les auteurs, de même pour les peintres. La matière imposable n'existe donc pas chez l'homme de lettres, le savant, et l'artiste. »

Il faisait ressortir que le marchand l'est chaque jour, à heures fixes ; que Corneille resta vingt ans sans faire de vers, et Michel-Ange, quinze ans sans manier le ciseau. Donc, l'art devait être exempté de patente, mais l'art seul. Le litige, sur ce ton-là, menaçait de durer éternellement, comment distinguer « l'art seul » ? Aussi, Quatremère fut-il, comme Mercier, traduit devant le tribunal du rire.

On le représenta au conseil, suppliant les Cinq Cents de le laisser chanter sa complainte, et la détaillant sur les airs évocateurs des plus scabreuses romances de l'époque !

Un tailleur, avec son aiguille,
Comme un peintre avec son pinceau,
Gagne sa vie et jarnonbille,
Tous deux ne sont-ils pas égaux ?

Dans la parodie, on voyait défiler, un à un, tous les termes du rapport : « Vous voulez assimiler le

génie au manœuvre, David à un barbouilleur de cabaret, Houdon à un tailleur de pierres, Porporati à un graveur de poinçon » ; et, comme en séance, Fabre s'était écrié : « Décrétons toujours qu'on paiera, on paiera si l'on peut », Fabre devenait le « Décréteur » comme Mercier était l'âne magistrat.

Au milieu de ce grave mouvement d'opinion, le Salon de l'an VI se préparait et l'exposition ouvrit ses portes au public, le Ier Thermidor (18 Juillet 1798). L'impression fut mauvaise ! Toute l'année les yeux de la foule s'étaient habitués aux chefs-d'œuvre que le Directoire faisait affluer du monde entier, afin de faire de Paris, le « muséum universel de la France et de l'Europe » et l'esprit public fut méchamment injuste envers l'art contemporain.

Les peintres eux-mêmes augmentaient le malaise général. N'avait-on pas eu l'idée pour la première fois de constituer un jury qui jugerait les tableaux ? Une affiche voyante, placardée aux abords du Louvre, avertissait que : « ceux-là seuls seraient exemptés de l'examen, qui auraient remporté des prix dans la ci-devant académie ou dans les écoles centrales ».

Cet exposé, digne de Machiavel, permettait au jury toutes les licences : 1° le ministre ne désignait pas quel prix, 2° pour la peinture de genre, et pour le paysage, « aucune récompense n'excitait l'émulation de l'auteur ».

S'il faut en croire les pamphlets de l'an VI, cette mesure était motivée par la pauvreté du Salon précédent.

> [illegible], au S[illegible] dernier
> Dans ces [illegible] sous les voûtes,
> [illegible] comme dans un grenier
> [illegible]
> M[illegible] nouveaux
> [illegible]
> [illegible] des tableaux
> Dignes d'orner son Sanctuaire.

« Une toile était, au dire de Reicrem, favorisée d'un groupe pressé, qui se renouvelait lentement : c'était *L'Amour et Psiché (sic)* de Gérard ». Le petit élève de Brenet s'affirmait en cette œuvre, « union de la flamme étherée et du globe terrestre », toile caractérisant l'instant troublant, mystérieux, du passage de l'adolescence à la jeunesse. *L'Amour et Psyché*, personnification du romantisme le plus virginal, que Reicrem compare à la *Visitation du Guide*. Sans hésiter, du reste, il décerne la palme du triomphe à « l'Amour » du Français plutôt qu'à « l'Ange » du Bolonais.

Le critique, défavorable à la constitution d'un Muséum, ajoute même : « Quand nous possédons un aussi charmant tableau, ne vouons pas une admiration excessive à ce qu'on nomme chef-d'œuvre de l'Italie ». On savait surtout gré, à Gérard, d'avoir conçu sa toile en philosophe, cherchant à lui donner un grand caractère. « L'esprit, libéré de ses liens terrestres, sensuels, partait au delà de la simple représentation des formes humaines ; il s'envolait sur les ailes de l'Amour et s'égarait dans l'infini. » A côté de lui encore, un portrait, « autant fait pour la postérité que pour les temps présents », celui de Mme Régnault qui s'appuyait sur les mains avec une hardiesse de dessin digne d'éloges. On découvrit un souffle du Vinci dans cette douce effigie que le voisinage du général Berthier, par Gros, rendait plus délicate encore.



P.-P. PRUD'HON — LE BAISER

Gros, ce passionné de David, cet amoureux de Bonaparte, tout parfumé de l'odeur des combats dont il sera le narrateur comme Joseph Vernet était le peintre des tempêtes. La tête de Berthier datait des campagnes d'Italie, où, jour par jour, Gros fixait, à l'huile, sur du taffetas, la physionomie individuelle des héros du Directoire, leur imprimant une telle ressemblance, qu'en regardant Masséna, on entendait sonner l'accent piémontais de ce général de 28 ans.

Boilly, l'artiste cher aux femmes,« dont il transmet, à la mémoire des siècles futurs, les tendres



Ph. J.-E. Bulloz.

HUBERT ROBERT — ENTRÉE D'UN PALAIS ANTIQUE

ruses et les modes », figurait au n° 40 avec *Une Femme touchant du glace corde*, toile peinte de cette touche précieuse et vierge avec cette « vaguesse » qui ressemble parfois à de la crudité.

Le n° 42 immortalisait l'acteur Elléviou de l'opéra comique, dans son rôle du « Prisonnier ».

Encore un « chez soi » du Directoire, ricane ironiquement Depaze à propos du groupement adroit des *Amis d'Isabey* où Boilly s'était représenté aussi.

Une mélodie, chantée sur l'air du Menuet d'Exaudet, a porté jusqu'à nous le nom de tous les peintres.

Giraudet
Et Chaudet
Et Baptiste,
Lethiers, Hoffmann, Bidault,
Vernet, Swebach, Thibault,
Droling, Prud'hon, Egiste, (Lalun)
Isabey,
Et Tounay,
L'un travaille
En portraits et cætera,
Et l'autre nous peint la
Bataille.
etc

Aux côtés de Boilly, Malet, l'historien des basins rayés, des plumes et des linons; Demachy, dont le n° 109 représentait la colonnade du Louvre et la démolition des maisons du cloître Saint-Germain; Drolling exposait un groupe de cinq toiles.

Ducreux père et fils (dont on voyait le portrait tous les ans) nous amènent à Mme Labille Guiard, élève des Vincent, qui peint le passé avec *La citoyenne Capet faisant de la miniature* et *La Science en ses créatures*. Un beau morceau que *Le professeur de Physique*, ce Charles, premier aéronaute, dont le cabinet de physique constituait une des curiosités de Paris; intéressante aussi l'attitude de Janvier, mécanicien astrologue.

Les ouvrages de la citoyenne Lebrun, envoyés de Saint-Pétersbourg, faisaient regretter l'absence de l'artiste. Quel charme dans la douce figure de sa fille, et que cette sibylle nous donnait un impérieux désir de connaître l'avenir ?

Style, composition, dessin pur, gracieux, finesse d'exécution, assuraient la plus haute estime à Moreau le jeune dont la fécondité s'était surpassée. Quarante-sept dessins pour une édition de Gessner, huit pour les Actes des Apôtres du testament de Saugrain, et un *Régulus retournant à Carthage*.

Au milieu du Salon, au n° 410, un embaumement de fleurs, un coin de verger : c'est Van Spaendonck qui groupait artistiquement des roses et des fruits.

Hubert Robert pleurait le ci-devant régime avec un *Ancien édifice servant de bain public*, et l'*Entrée d'un palais antique* : Hue, cherchait à remplacer Joseph Vernet en peignant des marines, Schall dramatisait la *Fausse apparence*, Meynier

rajeunissait les Muses au profit de Boyer Fonfrède de Toulouse, dont il décorait la galerie; Vernet représentait avec un égal bonheur le coursier et sa monture. Enfin nous voici près d'Isabey, le *nec plus ultra* du faire en miniature, l'enfant chéri de tous les régimes, celui dont la réputation est depuis longtemps acquise. Il avait pris plaisir à se représenter avec sa famille dans une barque légère voguant au gré des flots.

> Sur les bords qu'arrose la Seine
> Dans un esquif, bien doucement,
> On voit Isabey qui promène,
> Et ses enfants, et leur maman.

Qui encore? Mlle Mayer exposait trois portraits rappelant le faire de Greuze; Lagrenée, Bosio, ami de l'amour, Vieu fils, dont on ne disait rien, à cause du respect porté à son vénérable père; Mme Anzou et son no 5, *Incertitude, ou que ferai-je?* qui avait sûrement été oubliée par les jurés. Vincent, Vestier, Demarne, Bidault au feuillé tant vanté, tous deux futurs professeurs des paysagistes du XIXe siècle, et Prud'hon. Le maître commençait déjà son œuvre de volupté voilée : cet exilé d'Ionie, qui consolait la tristesse de ses pinceaux en leur faisant retrouver la patrie perdue. Ce rêveur, dont la jeunesse fleura des parfums d'abbaye, exposait un projet de frise pour une bacchanale, et *Phroseine et Mélidor*. Tout proche de lui son graveur, Copia, le rappelait avec *La Jouissance* et *La Constitution française*.

Un nom semblait oublié, à ce Salon où l'affluence était si grande de 1 à 4, que la poussière empêchait parfois l'amateur de rien voir, un nom manquait : celui de David. Le chef de la secte illuminée dont Perrier promenait, à travers Paris, l'uniforme grec, se terrait dans sa demeure. L'ex-révolutionnaire commençait sa transformation et, travaillant aux *Thermophyles*, disait aux visiteurs : « Dans ce tableau je veux que l'histoire parle à ma patrie, pour qu'elle cesse de sacrifier à l'horrible guerre ». David préparait, dans le silence, son rôle de nouvel Apelle d'un nouvel Alexandre, lui qui allait être le peintre de ce Bonaparte pour lequel Chenard avait improvisé une esquisse de son passage à Lyon.

Mauvais début pour cette exposition de l'an VI, mais bonne conclusion, si l'on s'en rapporte à Reicrem. « Le Salon va fermer » écrit-il, « et le plaisir que j'y ai goûté veut que je le dise bien vite. »

PAULE BAYLE.



GROS (A.-J. BARON) — LE MARÉCHAL BERTHIER



UNE SALLE DE L'EXPOSITION DE SZOMBATHELY

L'EXPOSITION DE SZOMBATHELY

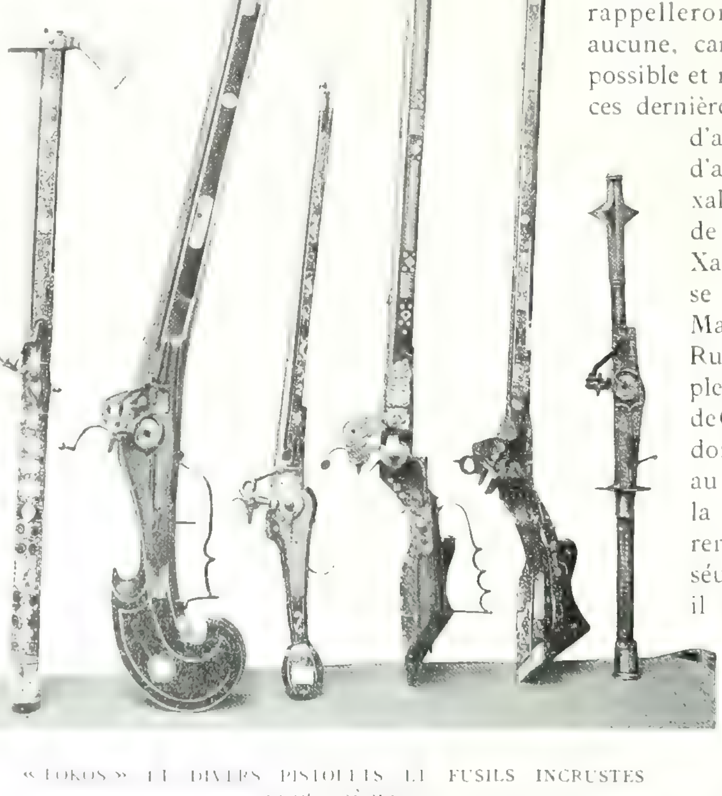
NOTRE chronique d'Autriche-Hongrie a déjà signalé cette exposition qui a eu lieu à Szombathely (Steinamanger), des œuvres d'art ancien, collectionnées surtout dans les châteaux de l'aristocratie d'un seul comitat, celui de Vas (*allemand* Eisenburg). Cette exposition a fait le plus grand honneur au peintre Jules de Végh qui l'a organisée; au prince et à la princesse Louis de Bavière, fils et belle-fille du feu Régent, qui en avaient accepté le protectorat en leur qualité de châtelains du domaine de Sarvar ; enfin aux magnats de cette sorte de département que forme un comitat, surtout au prince Edmond Batthyany-Strattmann et aux comtes Ivan et Louis Batthyany, Alexandre Erdœdy, Roudolphe Széchényi. En même temps que leurs trésors insoupçonnés, elle mettait en lumière quantité d'œuvres et d'objets curieux et précieux, appartenant à l'évêque-comte Jean Mikes, au chapitre du diocèse, aux couvents cistercien de Saint-Gotthard et bénédictins de Celldœmœk et Kœszeg, ou bien à MM. Etienne de Bekassy, Edouard d'Almasy, Koloman Miske et autres nobles ou ecclésiastiques, sans compter la contribution du musée du chef-lieu.



MINIATURE PAR ANTOINE VESTIER (1740-1824)

Un tel évènement constitue pour la Hongrie, nous l'avons dit, un fait nouveau. L'Exposition est exclusivement provinciale. Elle prouve dès lors quelles réserves d'art imposantes et inconnues renferment encore certaines demeures de ce royaume tant de fois ravagé et qui, s'il ne passe pas à tort pour un pays d'avenir, passe très à tort en revanche pour un pays où il ne reste plus rien ou fort peu de chose du passé. La masse à peu près entière de ces peintures, sculptures, meubles, tapis, armes, porcelaines, bijoux, etc., est évidemment de provenance étrangère, mais ne s'en trouvait pas moins oubliée depuis des siècles dans les mêmes demeures, et pour ainsi dire entre les mêmes mains. La majeure partie

des armes de chasse ou de guerre se répartissent du IXe au XIXe siècle, sans détriment de belles séries d'armes à feu, de ces échantillons du XVIIe siècle, fusils ou pistolets dont la crosse ou le fût sont si richement incrustés, que nous reproduisons ici, et surtout de ce *Jokos*, hache de combat d'origine slovaque (d'abord hache de berger servant de canne, *valaska* encore en usage chez les slaves du Nord de la Hongrie) dont je ne connais aucun autre exemplaire à l'état d'arme de luxe. Celui-ci offre en outre la particularité de pouvoir tenir lieu en même temps d'arme à feu. La Hongrie elle-même figure dans ces vitrines avec quelques casques et bon nombre de sabres du meilleur effet dans l'ensemble. Et quelles magnifiques selles, harnais ! Quel riche matériel de chasse de toute espèce ! Que de renseignements sur la vénerie et l'héraldique locales à recueillir. Et que de souvenirs historiques rappelés par tant d'armes de prix dans ces plaines où si longtemps caracolèrent les cavaliers, tantôt de Max Emmanuel de Bavière et de Louis de Baden, tantôt d'Eugène de Savoie, dont le fin visage, spirituel et mince, est là présent, peint, croit-on, par Jean Kupecky (1667-1740), un de ces nombreux Slaves de l'Empire, qui dans un domaine ou un autre, se mirent à prospérer à Vienne ou ailleurs et qui, après avait passé trop longtemps pour des artistes allemands, sont trop souvent donnés aujourd'hui pour des artistes madyars.



« JOKOS » ET DIVERS PISTOLETS ET FUSILS INCRUSTÉS XVIIe SIÈCLE

Mais il est d'autres tableaux et d'un bien autre intérêt d'art. Et ceux-là proviennent surtout de la petite galerie du comte Jean Batthyany, de Nemetujvar. C'est une Isabelle de Portugal, femme de Charles-Quint, d'origine française et dans la manière de Clouet, que néanmoins le catalogue range bénévolement sous la rubrique « écoles allemandes ». Tout à côté l'école de Cranach revendiquait un portrait de ce même électeur Jean-Frédéric de Saxe dont on a un si beau portrait par Titien, le modèle parfaitement reconnaissable de l'un à l'autre. Celui de sa femme Sibylle de Clèves est dûment signé du serpent de Cranach et daté de 1535. Quant à la *Prédication* de Saint Jean-Baptiste, de Pierre Breughel, c'est une œuvre de premier ordre dans laquelle certains spécialistes — car il en vint de Berlin, de Munich, de Leipzig, de Hambourg, de Nuremberg et de Vienne — ont tenu à découvrir l'original des répliques qui se trouvent à Anvers et ailleurs, débat dans lequel nous aurons garde de nous immiscer, mais à propos duquel nous rappellerons sans malice aucune, car après tout c'est possible et nous avons assisté ces dernières années à bien d'autres découvertes d'apparence paradoxale, ce si joli bout de lettre où, en 1825, Xavier de Maistre se plaint à M. de Mareste de voir en Russie « des galeries pleines de Raphaël, de Corrège, de Titien, dont les *copies* sont au Vatican, ou dans la galerie de Florence, ou au Muséum de Paris ». Et il ajoute (je ne résiste pas au plaisir de citer un texte si peu connu) : « Un de nos riches amateurs avait invité, un jour, tous les artistes invitables. Après un excellent dîner il leur demanda s'il existait dans sa galerie un seul tableau qui fut une copie : ils jurèrent tous, le champagne au poing, qu'il n'y avait que des originaux. Alors l'amphitryon tira de sa poche un papier timbré, contenant une déclaration en termes de contrat, comme quoi tous les tableaux de Son Excellence étaient des originaux, et somma les convives de signer, ce qu'ils firent sans hésiter. Ah ! le bon billet qu'à La Châtre... »

Que M. de Végh et le comte Ivan Batthiány me pardonnent cette citation intempestive, leur Breughel parle pour lui-même et si nous n'étions pas convaincus de son authenticité nous ne nous en occuperions pas ici. Deux Canaletto charmants, dont cette vue de Pirna que nous reproduisons, complètent la série saxonne et autrichienne que l'on admire à Vienne. Ils appartiennent au prince Batthiány. Quelques hollandais (Brekelenkam, Molenaer, Ruysdael) et un Boucher (des amours) valent d'être mentionnés. Puis une réunion de plus de soixante miniatures amènent les noms irrécusables de Petitot, Isabey et Vestier au milieu de travaux anonymes dont quelques-uns pourraient être hongrois. Nous reproduisons une gouache allemande du XVIIIe siècle et un travail français d'Antoine Vestier (1740 à 1824) qui ressemblerait assez à un Paul Ier jeune et, alors, pourrait être reporté à l'époque du séjour du *comte du Nord* à Paris (1782). Naturellement bien d'autres portraits de souverains, une miniature étant la façon d'autrefois de donner sa photographie : Louis XIV (par Jean Petitot bien entendu), Marie-Thérèse, Marie-Antoinette, Louis XVIII, Napoléon même, au milieu de force grands seigneurs hongrois ou autrichiens. Parmi les bronzes on a revu celui attribué à Leone Leoni (Charles-Quint) si remarqué à l'Exposition de Paris de 1900, l'une des rares pièces exposées à Szombathely, déjà connues hors de comitat. Et que de beaux bois sculptés allemands. Mais il faut courir...

MINIATURE ALLEMANDE
XVIIIe SIÈCLE

Courir alors qu'aussi bien il eut fallu s'arrêter longtemps aux objets du culte, catholiques ou évangéliques. Il en était même vingt d'israélites provenant surtout de la communauté de Rohonc, et ceux-là qui commencent seulement de figurer aux expositions depuis celle, galicienne, de Léopold en 1894, n'ont guère encore été présentés dans nos revues d'art. C'est un sujet



BELLOTTO CANALETTO — PIRNA (SAXE)

nouveau à aborder. Il y eut aussi à Szombathely des tapis orientaux (surtout de ceux dits *polonais*) et des étoffes de toute beauté, du cristal et de la porcelaine (surtout du vieux Vienne, même avant la marque), de la bijouterie hongroise dont nous ne pouvons plus même énumérer les meilleures, les principales pièces... Aussi, ce besoin de citer du Xavier de Maistre !

Et maintenant les autres comitats vont sans doute imiter l'exemple de celui de Vas, et peu à peu l'inventaire se dressera des trésors artistiques de la Hongrie. On peut déjà prédire qu'il nous réservera des surprises.

WILLIAM RITTER.



COUPE DE CRISTAL

LE MOIS ARTISTIQUE

Le Salon des Artistes Français

Loin de détruire l'impression produite sur nous par le *Salon de la Nationale*, le *Salon des Artistes Français* n'a fait que la confirmer et l'accroître. A *la Nationale*, en effet, les tendances nouvelles vers un art cherchant dans la couleur pour la couleur l'idéal suprême s'accusaient avec une crânerie qui ne pouvait pas laisser de doute sur la direction tracée. C'était osé, mais c'était franc. On savait à quoi s'en tenir. Aux *Artistes Français* nous retrouvons ces mêmes tendances, mais combien déguisées ! Elles arrivent à prendre des airs officiels, et ces allures hyprocrites leur ont fait perdre justement la brusquerie et la hardiesse qui formaient comme les qualités de leurs défauts.

Le danger que nous signalions n'en devient que plus grand. L'anarchie picturale existe complète. Avant d'entrer, toutefois, dans des considérations générales suggérées par cet état de choses, nous attendrons le troisième grand Salon parisien : le *Salon d'Automne*. Alors, seulement, ayant devant les yeux toute la production de 1913, pourrons-nous — récapitulant l'apport de l'année artistique — tirer, avec quelque profit, peut-être, des conclusions.

Si parmi les DIX-NEUF CENTS envois faits à la Section de Peinture, il est près des huit dixièmes inspirés par l'art inférieur de la *couleur se suffisant à elle-même*, il est aussi, heureusement, des toiles inspirées par l'art supérieur de la *couleur au service de la pensée*. Cela nous rassure, — jusqu'à un certain point seulement, — car la presque totalité de ces envois portent la signature, non pas de jeunes, mais de leurs aînés.

Voici d'abord les portraits. Ils sont relativement très nombreux : nombreux aussi ceux d'excellente venue. J'entends répéter autour de moi que celui de *M. Deutsch (de la Meurthe)* est le chef-d'œuvre de M. L. Bonnat. Il se pourrait. Ce dont je suis certain c'est que je me trouve en présence d'une œuvre de haute valeur. Et c'est à quatre-vingts ans que M. Bonnat a peint cette remarquable image ! — La vie s'avère magnifiquement intense dans le regard, le sourire, la physionomie, la pose du *Portrait de M. Thureau-Dangin* de M. Marcel Baschet. On s'approche attentif du viel académicien qui *parle*. — On s'approche également attentif du très vivant et très robuste *Paul Déroulède* prononçant un discours, de M. Cormon, mais on est tant soit peu distrait par cette bouche ouverte. — Le portrait en action s'implanterait-il chez nous ? Il faut le croire. Car voici celui de *Sem*, croqué aussi sur le vif, en train de caricaturer. M. François Flameng nous a donné là avec un magistral relief la figure de l'illustre dessinateur, en même temps qu'une œuvre documentaire pleine de vérité. Le même artiste expose un très élégant *Portrait de Mme Alphonse Kahn*. — J'ai beaucoup admiré les deux *Portraits d'homme*, de M. A.-P. Dawant, celui, surtout, où, dans une surprenante note grise, le modelé de la tête se détache avec une rare puissance. Voici encore celui de *Mme B. de S...* de couleur si rutilante et d'une élégance très distinguée, de M. F. Roybet ; celui simple, naturel, presque intime de *M. Paul Deschanel* de M. A. Morot ; de *Mlle M. Cormon* et de la *Comtesse des I...* d'une fraîcheur toute printanière, de M. Paul Chabas ; de *Madame X.*, si harmonieusement délicat, de M. H. Royer ; de *Madame R.*, si gracieusement tendre, de M. Ernest Laurent ; de *M. Huguenet*, vivant, brillant, de M. L.-E. Fournier ; de *S. A. R. Monseigneur le Prince Jaime de Bourbon*, officiel, un peu froid, mais supérieurement traité, de M. H. Jacquier ; ceux fermes et savants de M. Pierre Laurens ; ceux en tous points remarquables de *Mlle Geneviève Dehelly* et de *Madame de A.*, de M. F. Humbert ; celui, parfait, exécuté à Rome, du *Cardinal Merry del Val* par M. W. Laparra ; de *M. de Alvear*, d'une belle allure, de M. Gabriel Ferrier qui nous présente aussi en groupe *le Comte, la Comtesse de Courtivron et leurs enfants* détachant leurs figures, sur un parc sombre, avec un relief surprenant.

Ce groupe de portraits n'est, d'ailleurs, pas le seul au Salon, et sûrement le genre doit avoir reconquis l'estime des amateurs. C'est ici une famille entière de M. Ernest Laurent, très harmonieusement placée dans des tonalités grises ; c'est là-bas la *Fin de Souper* de M. J. Grün, jolie, joyeuse, très moderne, très parisienne, mais d'un art superficiel qui se contente d'extériorités et n'entame pas la psychologie des êtres. M. Marcel Magne pénètre un peu plus avant peut-être dans l'âme des personnages formant le *Comité du Syndicat de la Presse Parisienne*, mais son œuvre aussi, malgré une belle ordonnance et des jeux de lumière et d'ombre très savamment distribués, ne produit pas l'impression qu'une assemblée pareille étudiée moins « en dehors » aurait dû produire.

Par contre les quatre artistes de *Dans l'Atelier* de M. A. Déchenaud sont d'une vérité frappante. Nous les connaissons, ces gens-là : nous les avons vus dans la vie, tels que nous les voyons, là, sur la toile. L'œuvre est d'un réalisme vulgaire, sans doute, et la touche dure, en plus d'un endroit, mais combien ces défauts ajoutent, ici, à l'humanité des personnages qui laissent transparaître le plus intime de leur pensée.

Parmi les *Figures Nues*, retenons : *La Nymphe endormie*, très XVIII[e] siècle, d'un charme délicieux tout de grâce et d'abandon, de M. A. Mercié, (excellent peintre à ses heures) qui expose encore une ravissante jeune fille croquant *Deux sous de marrons*. — *Nonchalance*, où M. Raphael Collin nous présente une femme nue qui tourne le dos tout en nous regardant : les chairs, traitées avec le raffinement coutumier du peintre, offrent un modelé très ferme et leur coloration, qui accuse délicatement les saillies, est d'une matière de grande pureté. Très réussi aussi le relief des chairs de la femme étendue de M. L. Parker qui, voluptueusement, s'adonne aux délices de la *Paresse*. *La Vision intime*, de M[lle] C.-H. Dufau, a, je ne sais, quelle grâce antique et très moderne en même temps : c'est une Athénienne d'autrefois et c'est une Parisienne de nos jours que cette jeune femme svelte et nacrée qui paraît attendre, impatiente, et dont un bras posé sur ses jambes nerveuses forme avec elles et les saillies du torse comme une arabesque vivante se détachant sur les arabesques du fond. — Puis une belle et savoureuse étude de nu de M. Virgilio Mauricio, un jeune peintre brésilien, du plus brillant avenir...

Alors même qu'il s'agit d'un épisode de la vie asiatique d'Alexandre, comme l'*Incendie de Persépolis*, c'est le romantisme qui guide M. G. Rochegrosse. Mais son art s'impose : il plaît par ses défauts autant que par ses qualités, car il a des envolées superbes et s'essore constamment très haut, toujours plus haut. — Une émotion profonde saisit devant le tableau du très regretté Edouard Detaille : *Paul Déroulède soutenant son frère André à la bataille de Sedan*. L'énergie farouche du zouave-poète, le corps inerte du blessé, la fumée enveloppante, l'atmosphère de mort qu'on y respire, classent cette petite toile parmi les chefs-d'œuvre du maître. — Pleins de pensée et de mouvement, ces deux tableaux où M. G. Clairin nous représente la même ville d'*Egypte* : ici, claire, ensoleillée, dans le bonheur de la *Paix*, là, fumante, anéantie par les horreurs de la *Guerre*.

Quel profond recueillement dans l'œuvre de M. J.-P. Laurens ; comme tous les accessoires, comme les moindres détails concourent à la *Méditation* profonde de cette jeune châtelaine, si intensément vivante. — Une très suave évocation du moyen âge aussi que *Le livre de la Paix* où M. E. Maxence a peint avec ce fini précieux qui caractérise sa manière, deux jeunes filles coiffées du hennin, douces et recueillies, chantant debout, devant le lutrin, les gloires du Seigneur. — Je me suis laissé dire dans ma chronique de Juin que M. Armand Point était le dernier des préraphaélites. M. Sarluis m'excusera : son *Faune* atteste qu'il suit magistralement les traditions de la glorieuse école.

Pour les paysages je me suis attardé devant le *Glacier et Cirque des Evettes (Savoie)*, où la sincérité absolue de M. J.-V. Communal évoque en la pensée toutes les victimes que le site alpestre a faites et qu'il fera ; *Après l'Ouragan* de M. H. Foreau, si largement traité, tout rempli d'air et où souffle encore le vent qui vient de déraciner le grand arbre ; *La route de la mer à Equihen*, où M. A. Guillemet arrive, à force d'émotion à nous faire vivre la vie des êtres attachés pour l'existence aux tristes et monotones dunes ; le *Vieux pays* de M. J.-H. Gagliardini, si plein de bonheur et de lumière qu'il semble inviter au repos de l'esprit et du corps ; *L'Ancêtre* de M. Spriet, où un grand moulin, d'une très vigoureuse touche, silhouette dans le ciel gris sa masse et ses ailes sombres.

Les tableaux de genre : scènes populaires, scènes de la vie intime, intérieurs, natures mortes, sont comme toujours en très grand nombre. *Par un gros temps au large* de M. F. Adler mérite une place à part. L'anxiété, l'angoisse de ces matelotes d'Etaples venues, là, sur les quais, voir le « grain » qui grossit et scruter la « gueuse » où se trouve un fils, un mari, un père, qu'elles ne reverront peut-être jamais plus, sont rendues avec une grande simplicité. Et la tragédie se déroule d'autant plus effroyable au milieu de la ville haletante et sous un ciel lourd de menaces, qu'aucun accent mélodramatique ne se fait jour. C'est très sincère et c'est très humain.

Traités dans la note sombre, *Les bas-fonds de Londres*, de feu R. Mac-Cameron, représentent un banc de miséreux : une figure de femme endormie, douloureuse et résignée, est de poignante réalité. — Très réaliste aussi l'*Asile de vieillards à Tolède*, de M. G. Balande. — Prise sur le vif, la scène du *Blessé*, de M[lle] L. Humbert-Vignot. — Chaque figure de l'intérieur hollandais de M. H.-F. Bellan concourt avec son expression à l'effet du *Musi-*

cien. — Quoiqu'un peu mélodramatiques, les *Naufrageurs*, de M. Boutigny, ne manquent pas de mouvement. — Le *Bénédicite*, de M. Joets, est d'un sentiment recueilli, et le *Conseil chez le Cardinal*, de M. Saint-Germier, d'une lumineuse couleur. — J'ai dit, ici-même, ce que je pensais de *Glorieuses Reliques*, de Mlle L. Michaud. L'œuvre fait naître quelque émotion, car l'artiste a su ne pas dépasser cette limite extrême qui sépare le sentiment de la sentimentalité. Mlle Virginie Demont-Breton l'a franchie, cette limite, et elle gâche ainsi, avec une idée enfantine et naïve, la très jolie scène d'intimité qu'elle aurait pu nous présenter. Non. Ce n'est pas sur des bras tatoués qu'il faut apprendre aux gosses à épeler le nom de *France*. — Avec quels regards haineux pour les flots écumants, la bretonne de M. Royer dépose une gerbe de fleurs *Sur le grand tombeau*, où, parmi les algues et les roches, l'être aimé a trouvé la mort. — La préciosité du métier de M. A. Vollon n'est peut-être pas sans nuire quelque peu à la vie de sa *Repasseuse du village*. — Si les *Ruines*, de M. E. Bécat, s'inspirent de la poésie de l'ancienne Grèce, *Sur les quais*, de M. Pagès, offre une page de la poésie du Paris moderne d'autant plus émue qu'elle est humble. — Très pimpante et très coquette, la jeune femme qui tend sa main aux baisers de Pierrot dans *La leçon d'amour* dans un parc, de M. J.-G. Domergue. — Pimpante et coquette aussi — peut-être un peu trop maniérée —, celle qui *Sous le masque*, de M. H.-D. Etcheverry, résiste à l'assaut indiscret. — J'admire le tour de force de la *Cascade des azalées*, de M. G. Bergès, celui de l'*Ovation*, de M. Léon Galand, celui encore du *Feu de Bengale*, de M. L.-A. Teissier, mais j'avoue humblement que cet art me laisse froid. Et combien je préfère à ces virtuosités du pinceau la superbe toile de M. Zingg, *La Terre*, une des œuvres les plus remarquables du salon. Ici nous sommes en présence d'une des expressions les plus consolantes de la sincérité émue et de la forte science d'un métier robuste et sain. Que de riches promesses dans cette œuvre !

Nous revoici à notre point de départ. Que de toiles encore qui mériteraient une analyse et que nous ne ferons qu'indiquer en reparcourant les salles en leur ordre numérique. D'un très léger vaporeux, le flou de la *Femme nue* à sa toilette, de M. Marcel Beronneau ; amusante, la jolie baigneuse de M. Zier à la poursuite de *la Grenouille* : les toiles espagnoles et bretonnes de M. Tito-Salas me paraissent poussées trop au noir ; la triple lumière éclairant les trois *Tombeaux*, de M. Sabatté, est d'un art très élevé ; un beau sentiment inspire l'*Oremus sur la Côte des noyés*, de M. Tattegrain ; d'une vie intense, le ravissant bébé portraicturé par M. J. Wencker, et joliment campé, le *Portrait équestre*, de M. G. Scott ; la femme nue effeuillant la marguerite de *Il m'aime*, de M. Zwiller, a des qualités : elle semble, toutefois, interroger la fleur moins pour elle-même que pour la galerie ; la jolie *Marchande de violettes*, de M. Tenré, a des allures plus sincères et plus modestes ; un beau *Portrait de Mme V. P.* gaînée dans une robe de velours noir, de M. H. Zo ; lumineusement opaline, la *Léïlah* de M. Gaston Bussière, et combien poétique, dans sa coloration de fresque, la gracile *Petite marchande de statuettes*, de M. J. Danguy. Tentatrice, provocante, prometteuse de voluptés, la superbe espagnole nue de M. L. Comerre : la séduction court dans les veines, la perversité anime le regard de cette *Fleur d'Andalousie* : étonnant de vérité, le *Domici, pêcheur des Croisettes*, de M. F.-B. Duffaud ; pleine d'humour la scène du *Billet de logement*, de M. Brispot ; d'une note sombre, mais très en situation, la *Lecture du « Père Duchesne » (1871)*, de M. A. Dewambez ; dans *Pro patria mori*, de M. G. Bergès, le réalisme du soldat expirant ne me paraît pas s'accorder avec l'inspiration mystique de la toile ; la jolie personne qui symbolise *Flore*, de Mlle L. Abbéma, s'accorde, par contre, avec l'ambiance fleurie du tableau ; jeunes filles, glaïeuls et roses, s'épanouissent dans la lumière du *Marché du Crotoy*, de M. V. Gilbert ; revêtu du costume de chevalier de la Jarretière, le jeune Prince de Galles nous est présenté de façon charmante et en un très frais coloris par M. A. S. Cope ; *Alerte dans un bivouac de cavalerie légère (1812)*, de M. A. Lalauze, se recommande par sa belle ordonnance et sa riche couleur ; une atmosphère émue de résignation et de travail emplit l'*Intérieur breton*, de M. Maurice Grun ; *Le soleil s'endort*, de M. Demont, trahit un sentiment profond de la nature ; et les deux scènes militaires de M. Auguste Chigot sont aussi crânement enlevées que les deux paysages décoratifs de son fils, M. Eugène Chigot, sont largement et lumineusement rendus.

Quoique le symbole de *L'Ame et le corps* ne ressorte pas *visuellement* de bien claire façon — sans catalogue on chercherait vainement le sujet de la toile — l'œuvre de M. A.-G. Ferrier est d'un beau souffle et d'une haute inspiration : la rayonnante transparence de l'âme nue, d'une grande légèreté de touche, contraste heureusement avec le corps, dans l'ombre, accroupi dans un angle obscur. — Il n'y a pas que de rutilants effets de soleil sur les jupes multicolores de ces vendangeuses de Capri apportant du raisin à *la Cuve* de M. Guillonnet ; il y a aussi une forte étude de la vie du

peuple italien ; l'ordonnance me paraît confuse de *La cavalcade des Incas*, mais M. Jonas a supérieurement traité son groupe de chanteurs ; à *l'Amour consolateur* très superficiel de M. D.-U.-N. Maillard je lui préfère de beaucoup le très vivant *Portrait de M. Jean Rameau* que le même artiste a exposé. — Plantureuses un peu, sans doute, les *Charites* de M. A. Calbet, mais d'un ferme dessin et d'un frais coloris. — Exquise la fillette qui, suivie d'un chevreau, va butinant des fleurs *Sur la côte d'Emeraude* de M. G.-A. Walhain ; impénétrable à souhait la femme de l'*Enigme* : M. Gabriel Nicolet en a fait un sphinx très moderne et très parisien. — Avec une franchise qui ne manque pas de bonhommie, M. R. Knight a exprimé dans le *Bas de laine français* le côté thésauriseur de nos paysans. — Un grand charme de mélancolie se dégage de la *Promenade sentimentale* de M. Léandre où, dans un soir tout rose, un jeune couple échange l'aveu d'amour. — Délicieusement peinte la *Jeune Arabe portant le pain*, de M. H. d'Estienne, et plus humaine que divine la rayonnante déesse de la *Nuit Sereine* de M. Hippolyte Lucas. J'ai beaucoup aimé les gosses très amusants et très bien observés de M. G. Pierre allant *En Promenade*, un jour de neige, et la *Pergola* de M. Henri Martin, ensoleillante et douce, toute remplie de la joie du printemps et de la beauté des brodeuses travaillant à l'ombre.

A citer encore MM. A. Matisse, Paul Roux, Lionel Walden, G. Duvillier, H. Louvet, B.-P. Morchain, A. Olive, J.-F. Bouchor, Edmond H.-T. Palézieux et leurs puissantes marines ; J.-C. Pape, P. Petit-Gérard, Didier-Pouget, G.-J. Moteley, F. Maillaud, Paul Colin, K. Cartier, J. Rémond, Fernand Mercié, E. Lefort-Magniez, Mlle Valentine Pèpe, et leurs paysages remplis d'air ; Mlle A. Morstadt et ses superbes *Cavaliers arabes* ; MM. G. Clément-Brun (*le Raccommodeur de faïence*), Dabat (*la Danseuse rouge*), Colmaire (*la Bonne Pipe*), A.-L. Gaussen (*Plage du Prado*), Charles Rivière et J. Benoit-Lévy avec des *Intérieurs bretons*, Chocarne-Moreau et son *Libre Echange*, Paul-Albert Laurens et *Les soupirants*, R. Desvarreux et son brillant tableau militaire ; G. Demners (*Après l'accident*), John-Ch. Dolman et son *Chasseur* très dramatique ; J. Girardet (*Le débarquement de Cadoudal*), J. Cayron (*Mlle Berthe Cerny*), A. Humbert (*Mlle Simone Fréralles*), G.-F. Rotig (*Tigres* et *Sangliers*), J.-J. Roque et son *Retour* d'un très beau réalisme, dans une note un peu trop noire peut-être, et Webster, et Riquet, et Deluc [illegible], Cazes, Jean Geoffroy, Strauss, Loffredo, A. Talmage, et P. Gourdault avec *Musicien arabe* [illegible], dans sa laideur, et A. Tanoux, avec sa vivante *Fleur du mal* et L. Ridel avec la *Fin d'un rêve* où les mains se tiennent encore, mais où les cœurs se sont déjà dit adieu.

Parmi les meilleurs envois faits aux *Dessins*, mentionnons ceux de Mlle Herfeldt, MM. M. Baschet, Georges Scott, Maxence, Joron, Coraboeuf, et Henri Royer ; à la *Gravure*, ceux de Mlle M. Besson (bois) ; MM. C. Léandre, Bouisset, Alleaume (lithographies) ; P. Fritel, Brunet-Delaisnes, Coppier et R. Godard (burin) ; Paul Marie (*la Chanson de Roland*), Edouard Léon (*Vieux quartiers de Paris*), A. Boilot, Cheffer, Laury Giuliani, — un nouveau venu, — (eaux-fortes) ; aux *Pastels*, ceux de Mmes Morstadt, E. Huillard, Madeleine Carpentier, E. Sonrel, Suzanne Quost et MM. Dewambez, d'Estienne, Tenré, Jonas, Beronneau ; aux *Miniatures*, Mmes Sonia Routchine, Jeanne Burdy, Hélène Faure, Hortense Richard, Cécile Gay et Rideau-Paulet ; aux *Objets d'art*, ceux de MM. William Lee (céramiques), James Malfray (émaux), Mlle de Montigny et M. Husson (bijoux) et, enfin, du célèbre Roukomowski, l'auteur de la fameuse tiare, qui expose une collection d'objets en style égyptien, d'un fini précieux et d'un art à donner le change...

L'évolution que subit en ce moment notre sculpture est de tous points intéressante. Prochainement nous rechercherons les causes du renouveau qui va s'accentuant et qui, dans un avenir prochain aura son plein épanouissement. Parmi les œuvres de tout premier ordre, signalons la *Mireille* et *Un Tombeau* de M. A. Mercié ; les *Aveugles marocains* et le *Porteur d'eau* de M. J. Tarrit ; l'*Opprimé prenant conscience de sa force* de M. Guilloux ; les *Vignerons* de M. Morlon ; *Enfant au Dauphin* de M. Denis Puech ; la *Rêverie* de M. Levasseur et la *Rêverie* de M. Fontaine ; l'*Idole*, d'une douce émotion, de M. Hippolyte Lefebvre ; le *Victor Hugo* superbe et le *Fra Angelico* très humain de M. Jean-Boucher ; le *Monument aux Artistes inconnus*, de si haute pensée et de parfaite exécution, de M. Landowski ; l'*Etreinte* de M. Béguine ; *Tête d'homme* et *Caresses* de M. A. Pommier ; *Quasimodo* de M. de Sudre ; *Les petits espiègles*, jolis et vifs, de M. Boisseau ; *Mignon* de Marioton ; *La Sainte-Catherine*, rieuse et fleurie de M. F. Lorieux ; *Pauvre salaire*, bien observé, de M. A.-J. Carvin ; l'*Hiver* et *Vieillard* de M. L. Bardery ; *Tête de jeune fille*, de M. C. Dimitriadis ; le *Dresseur d'Oursons*, d'un beau mouvement, de M. L. Botinelly ; le magnifique tronc de chêne où M. Armand Bloch a exécuté, grandeur nature, soixante *Masques de*

peintres, sculpteurs, architectes et *graveurs français* du XIXe siècle et contemporains; les deux portraits de *M. Raymond Poincaré*, signés, l'un, de M. A. Paris, l'autre, de M. D. Fosse; les deux *bustes de Massenet* signés, l'un, par M. A.-L. Leduc, l'autre, par M. Bernstamm; les portraits si vivants de *M. Briand*, par M. L'Hoëst; de *M. Paul Hervieu*, par M. A. Maillard; de *Mme Cécile Sorel*, par M. Pallez; de *M. Mounet-Sully*, par M. F. David; de *M. Maurice Lefebvre*, par M. Piron; de *M. Firmin Gémier*, par M. Descatoire; et le *Monument funéraire* de M. A. Beaufils, d'une noble inspiration.

Je ne puis mieux faire, en terminant, que de dire ma profonde admiration pour le Plan reconstitué de la *Rome antique* de M. Paul Bigot. *L'Art et les Artistes* avait consacré une étude à cette œuvre alors qu'elle se trouvait dans la capitale italienne. Aujourd'hui, elle figure dans une salle spéciale du Grand-Palais. C'est là un effort colossal, prodigieux, soutenu par un savoir immense et d'une haute portée scientifique. Il fait le plus grand honneur au jeune artiste.

ADOLPHE THALASSO.

Exposition rétrospective d'Alphonse de Neuville

PREMIER SALON DES PEINTRES MILITAIRES

Nous sommes heureux d'enregistrer le succès très vif remporté par le *Premier Salon des Peintres militaires* et l'*Exposition rétrospective d'Alphonse de Neuville* à la Galerie La Boëtie, 64, rue La Boëtie.

L'idée de présenter au public non plus isolément, mais d'une manière collective, les toiles militaires, tant soit peu perdues, jusqu'à ce jour, dans la cohue picturale des grands Salons, a rencontré un accueil d'autant plus enthousiaste que ses promoteurs ont eu la belle et délicate inspiration de la placer sous le patronage glorieux du plus grand peintre de la guerre moderne : Alphonse de Neuville.

C'est qu'il n'est pas de peinture — en dehors de toute considération d'art — exerçant sur le peuple une plus grande fascination que celle évocatrice de nos gloires et de nos défaites. Il y puise de l'orgueil, des leçons, et cette généreuse ardeur qui entretient vivace en lui le goût des choses militaires qui est comme un instinct de notre race. On peut juger de l'impression produite, lorsque — ainsi que dans le cas présent — des toiles du tout premier ordre exercent cette fascination.

Je ne reviendrai pas sur l'œuvre d'Alphonse de Neuville, étudiée, à cette place même, dans notre numéro de Mai, avec une conscience et une émotion qui font le plus grand honneur à M. Robert Hénard.

C'était tout de même un bien beau, un bien empoignant spectacle que nous offrait la Galerie La Boëtie avec *Les Dernières Cartouches, le Cimetière de Saint-Privat, la Passerelle de Styring, Les deux morts, Le grenier de Champigny, et la Bataille d'Héricourt.*

A cette superbe *rétrospective* s'ajoutait une sélection de toiles de nos meilleurs peintres militaires vivants. Et l'on a pu admirer la formidable *Marche des Cuirassiers* de M. Cormon, la puissante *Marche en avant* de M. Roll, les robustes *Alpins* de M. Petit-Gérard, la rayonnante *Veille d'Austerlitz* de M. Malespina, la *Charge du 7me cuirassiers*, si mouvementée, de M. Aimé Morot; les *Visions Balkaniques*, si atrocement vivantes, de M. Georges Scott, et la *Plaine de Waterloo* de M. Flameng, et *Après la Bataille* de M. Jacquier, et les envois de tous points remarquables de MM. Lalauze, Arus, Chartier, Bouard, Chaperon, Marchet, Robiquet, dominés par la maquette originale du chef-d'œuvre de M. Antonin Mercié, de ce *Gloria Victis* qui se dresse au cœur de Paris, célébrant magnifiquement, comme un hymne de bronze, la gloire des héros vaincus.

AD. TH.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

Galerie du Musée des Arts Décoratifs (Pavillon de Marsan), Palais du Louvre. — Exposition rétrospective de l'ART DES JARDINS.

Galeries Manzi, Joyant, 15, rue de la Ville-l'Evêque. — Exposition rétrospective de l'œuvre de MAURICE BOUTET DE MONVEL. — 4e Exposit. de la Société Anglaise des Artistes graveurs-imprimeurs d'estampes originales en couleurs.

Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze. — Exposition d'aquarelles (Versailles) de HENRY [illegible]. — Exposition ALBERT [illegible]. Peintures décoratives et sanguines. — Exposition BERNARD HARRISON. — Exposition d'Aquarelles de FRANCIS GARAT (Vues de Paris).

Galerie Devambez, 43, Boulevard Malesherbes. — Exposition [illegible]. — *Galerie Bernheim Jeune et Cie, 15, rue Richepanse.* — Exposition [illegible]. — Exposition BONNARD [illegible].

Galerie La Boëtie, 64, rue La Boëtie. — Exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste BOCCIONI.

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ALLEMAGNE

La onzième exposition internationale des Beaux-Arts, à Munich, s'est ouverte au *Glaspalast* selon le cérémonial accoutumé, — « Art et maison Wittelsbach, un synonyme », — en l'absence mais sous la présidence d'honneur du prince Rupprecht de Bavière, ce connaisseur éclairé auquel on doit de si beaux livres de voyage en Extrême-Orient, d'où il a rapporté des collections uniques. La France y est représentée mieux qu'elle ne l'a jamais été, et la présence à la tête de la délégation de M. Armand Dayot a accompli des merveilles. Un archiduc avait acheté trois tableaux, avant l'ouverture déjà, ce qui ne s'était encore jamais vu. Tout à côté l'Autriche, à laquelle nous reviendrons, se défend à son honneur contre un voisinage aussi redoutable. Elle a préféré à un ensemble cahoteux la démonstration soignée et détaillée de quelques individualités de choix. La Suisse, brutale et criant fort, donne une belle impression d'homogénéité mal élevée et de démocratie en socques d'armaillis. La Suède vaut surtout par une salle consacrée aux neiges de Gustave-Adolphe Fjaestad. La Hongrie n'est pas ce qu'elle aurait pu être. Nous y reviendrons aussi en temps et lieu. La Russie offre le surprenant mélange accoutumé de choses arriérées, plus ou moins officiellement imposées, et de choses estimables un peu arbitrairement groupées. Une petite section roumaine s'honore de trois Grigoresco première manière, de quelques bons Popesco et Steriadi, et d'un fastueux album où la Princesse Marie s'est livrée, avec son sens coloriste accoutumé, aux fantaisies désormais caractéristiques de son goût néo-byzantin mondanisé et à sa passion pour les fleurs rares. Cette royale élève volontaire jadis du socialiste Walter Crane est arrivée, avec l'aisance et la grâce qui caractérisent ses moindres gestes, à créer et à développer une personnalité complexe, mais avérée. Il faut bien se dire que le présent album, travail de trois années des minces loisirs princiers, est à l'image des appartements, des toilettes et de tous les objets de la composition de Son Altesse. L'Espagne, la Belgique, la Hollande, la Norvège et le Danemark, en leurs salles un peu mêlées, renferment des éléments un peu discords. Quant à l'Allemagne, avec ses multiples sociétés et sa florissante décentralisation, elle se comprime toute entière, comme de coutume en pareille circonstance, dans la moitié orientale de ce Glaspalast, qu'elle occupe d'un bout à l'autre en temps ordinaire et d'où même elle déborde au *Kœnigsbau* avec la Sécession, chez Brakl avec les artistes de la *Scholle* aujourd'hui dissoute, et dans deux ou trois autres locaux de moindre importance.

M. Brakl a inauguré sa nouvelle maison d'art, l'une des dernières créations du bon architecte Gabriel von Seidl, à la mort de qui nous allons arriver tout à l'heure. Si le *Scholle* n'existe plus, la maison Brakl en tient lieu désormais ; elle continue à être le centre de ralliement du groupe d'artistes, arrivés aujourd'hui au plein épanouissement de leur personnalité, et dont les coryphées ont été tant de fois cités au cours de ces chroniques : Leo Putz, Fritz Erler et son frère Erich Erler-Samaden, Angelo Jank, les frères Pretorius, Walter Puttner, Josse Goossens, le Suisse Oswald, etc. Il y a là, comme chez Alexander Koch, à Darmstadt, comme au *Kunstverein* de Francfort, à la Secession de Berlin, et encore dans cinq ou six villes d'Allemagne, un des points les plus électriques de cette sensibilité artistique allemande dont les institutions purement officielles donnent si mal l'idée. En ce pays, l'initiative privée peut tout et ce sont les résultats de ses entreprises qu'il faut étudier avant tout.

Le *Kunstverein* de Munich a exposé en trois séries le nombre incroyable de tableaux que le feu Prince Régent Luitpold de Bavière avait achetés sur sa cassette particulière durant sa longue vie, si simple et si bien remplie. Il faut, naturellement, faire la part des charités obligées ; mais, à côté de ces bonnes œuvres qu'on aurait bien mauvaise grâce de reprocher à un souverain, il y avait là les éléments d'une exposition qui, triée sur le volet, eut assez bien résumé l'histoire des trente dernières années de l'art allemand et même étranger, puisqu'un tiers des acquisitions sont françaises, anglaises, allemandes, russes, hongroises. Le Prince Luitpold aimait avant tout la nature et, d'après les tableaux qui sont de son choix personnel, paysages ou œuvres d'animaliers, il serait facile à qui voudrait se donner le plaisir d'un tel jeu de tracer un *caractère* à la La Bruyère, mais très modernisé, de ce vieillard de belle santé qui a si bien remis en honneur dans son royaume le goût des exercices physiques.

Si l'on voulait avoir une idée complète de l'œuvre de Gabriel von Seidl, sans faire le voyage d'Allemagne, j'indiquerais le numéro de juin de la revue *die Christliche Kunst* comme le meilleur moyen de prendre contact avec les belles créations de cet éminent architecte. Le Musée national bavarois, l'église Sainte-Anne à Munich, le château de Neubeuern suffiraient à assurer son bon renom devant la postérité. Mais si l'on veut se donner la peine d'étudier par le menu sa création, l'estime aura tôt fait de se changer en respect et en admiration.

William Ritter.

ANGLETERRE

Cette année, l'exposition de l'Académie Royale nous fait voir quelque chose d'extrême rareté : un portrait royal qui se trouve être une véritable œuvre d'art. C'est la grande toile, par John Lavery, de la famille royale d'Angleterre. Le roi Georges V est debout, à gauche du tableau ; la reine Mary est assise ; la princesse Mary est étendue aux pieds de sa mère, et le Prince de Galles est vu, debout, derrière la reine. Le groupe est des plus réussis, mais ce qui est encore plus intéressant, c'est le décor de cette toile : l'intérieur d'un salon du Buckingham Palace, rempli d'atmosphère et de lumière. Jamais on n'a vu une famille royale peinte avec tant de simplicité et un sentiment de respect si profond pour la nature depuis que Velasquèz a peint la cour de Madrid. De plus, M. Lavery a obtenu une harmonie de couleurs excessivement décorative avec les bleus sombres de l'uniforme naval et les bleus pâles des ordres et de la tapisserie des meubles. Ce beau tableau, commandé par un donateur anonyme, est destiné à la

National Portrait Galerie de Londres.

***

M. Lavery expose aussi à l'Académie Royale des impressions de Suisse en hiver qui sont aussi délicates que raffinées. Le petit tableau qui s'appelle *Japanese Switzerland* nous présente les silhouettes d'une dame et d'un garçonnet vus contre la neige, et c'est vraiment japonais par la netteté du dessin et l'aspect décoratif. Pour le reste, l'exposition est moins intéressante que celle de l'année dernière. M. George Clausen envoie deux impressions admirables des banlieues de Londres, impressions de maisons et de jardins dans la lumière de l'aube et celle du crépuscule. C'est un grand artiste que M. Clausen. Il peut toujours trouver la beauté tout près de lui. Il faut mentionner quelques portraits par Orpen, Herkomer et George Henry, les paysages de MM. Wynne, Apperley, Eart et Hugues Stanton, et les croquis d'Espagne de M. Sargent, d'une habileté extraordinaire.



Phot. Laib.

W. STRANG — JOUR DE FÊTE

***

Il est bien regrettable que l'associé William Strang — un des plus forts et des plus intéressants parmi nos artistes peintres — n'expose, cette année, qu'une eau-forte seulement. On peut se faire une idée de son talent par la reproduction du tableau *Bank Holiday* (Jour de Fête) qu'il expose, en ce moment, au Musée de Bradford. M. Strang, un élève d'Alphonse Legros, est très connu comme dessinateur, mais en ces dernières années, il a développé le sens de la couleur, qui chez lui est très personnel, très frais, très pur, très brillant et en même temps très solide.

FRANK RUTTER.

AUTRICHE-HONGRIE

Cette chronique doit être plus particulièrement slovaque, slovaque d'Autriche et slovaque de Hongrie. Elle devrait être aussi particulièrement joyeuse, puisque l'inauguration de la Maison des artistes de Hodonin (Moravie) pouvait être fête nationale au plus noble sens du mot. Mais il eût fallu pour cela que l'on voulût bien pour une heure suspendre toutes les âpres et laides rivalités, les compétitions égoïstes, les partis-pris étroits, les cent bisbilles locales entrecroisées, qui sont le pain quotidien de la vie slave. Les organisateurs en ont jugé autrement. Ils ont pensé avant tout à leur propre intérêt — mal entendu croyons-nous. Un groupe très restreint, d'une douzaine de personnes s'est emparé de la maison, de la fête et de l'exposition et a dit : le pays slovaque c'est nous ; l'art morave c'est nous, exclusivement nous. On me permettra cette fois de ne citer aucun nom, pas même ceux de ces deux paysagistes qui ont menacé de retirer leurs œuvres si l'on en admettait une seule d'un confrère dont ils redoutent la notoriété croissante. On a éconduit systématiquement des artistes très honorables et une jeunesse qui ont l'avenir pour eux. Or les cinq ou six meneurs n'avaient rien à montrer de nouveau. Seulement la place était plus belle, le cadre plus favorable. Certes ce sont les plus grands noms d'hier dans le pays, personne n'en disconvient. Mais ailleurs les maitres vieillissent d'autant plus indulgents aux jeunes qu'ils sont grands et admirés. Rappelons-nous le magnifique exemple de la vieillesse paternelle de Puvis de Chavannes, de Gustave Moreau jadis, d'Albert Besnard et de Rodin aujourd'hui, s'il n'est pas sacrilège de prononcer le nom de vieillesse à propos de ces maitres vénérés. Vénérés, les initiateurs de l'art slovaque et morave pouvaient l'être dans la même mesure. Ils ont cru voir leur *intérêt* à obliger leurs disciples naturels, leur légitime progéniture artistique à élever maison contre maison, institution contre institution, ce qui sera fait avant peu, du train dont vont les choses. L'État anarchique est l'état normal des pays slaves et leurs adversaires en bénéficient. C'est aussi dans l'ordre des choses.

La petite exposition des peintres montagnards de Moravie à Nove-Mesto du Margraviat est au contraire un acte d'initiative louable et consolant. Il continue la belle série de semblables organisations locales, qui maintient le pays en continuel état de fièvre artistique. Chaque ville, chaque groupe d'artistes prend ainsi l'habitude de se passer non-seulement d'encouragements officiels, mais de ne pas même compter sur ses chefs légitimes, du moment que ceux-ci, avec leur avidité terrienne de paysans qu'ils restent encore à moitié, préfèrent à une grande influence morale les gros gains immédiats par suppression de ce qu'ils ne se gênent pas d'appeler la « concurrence ». Oh ! les belles mœurs artistiques !...

Une autre initiative louable au possible, et qui a été encouragée comme il convient par cette vieille aristocratie

viennoise, qui, elle, conserve si bien les notions d'honneur chevaleresque, de justice et de charité chrétienne en dépit de tout argument politique, est celle prise par les Slovaques de Hongrie d'une exposition, dans la capitale de l'Empire, de leurs broderies et de leurs industries domestiques. Comme l'on sait, la Hongrie tend à monopoliser et à divulguer à travers les capitales d'Europe sous le nom de broderies *hongroises*, toute la production artistique aussi bien *roumaine* de Transylvanie que *slovaque* de la région des Carpathes. L'Exposition de Vienne, absolument merveilleuse, organisée avec un rare dévouement par Mme et M. Cornel Stodola, et où le vieux poète Svetozar Hurban Vojansky est venu donner une conférence vraiment pathétique, avait pour but d'établir une fois pour toutes le droit de la nation slovaque à donner à son propre et original travail son nom à elle et non pas celui du voisin. La partie vraiment madyare du pays est assez riche, elle aussi, en productions artistiques populaires, pour ne pas désirer accaparer le surcroît d'une célébrité qui ne lui appartient en rien. Du moins il semble qu'en jugerait ainsi une saine entente de la question, car enfin l'art madyar sera d'autant plus authentiquement madyar qu'il éliminera d'éléments étrangers. Feuilletez les années révolues de la belle revue *Iparmuveszet* et vous vous en convaincrez.

Voici le legs Palfy, que nous avons annoncé, dignement installé au Musée de Budapest où désormais il apparaît à sa juste valeur, commenté par un catalogue spécial, œuvre de M. de Terey. — A Prague l'exposition jubilaire 1863-1913 de l'importante Société artistique *(Umelecka Beseda)* a prouvé à quel point son activité dans tous les domaines de la culture a été féconde et généreuse. Tous les grands artistes de Bohême en ont été membres au moins un certain temps. Chaque époque a beau produire un organisme nouveau, celui-ci demeure fidèle à sa multiple tâche qui va des grandes publications coûteuses, ainsi dernièrement les partitions des principaux opéras de Smetana, Dvorak et Fibich aux menus soins de la gloire des célébrités de tous genres : plaques et inscriptions à établir sur les maisons natales ou mortuaires, édition et distribution de beaux portraits, de primes artistiques, organisation de fêtes et d'expositions, etc., etc.

WILLIAM RITTER.

ESPAGNE

JAMAIS peut-être on n'avait constaté à Madrid pareille surabondance d'expositions d'art rétrospectif ou contemporain. Parmi les premières, il faut signaler d'abord celle des *Croix*, qui réunit, à l'occasion des fêtes constantiniennes, plus de cinq cents crucifix historiques et autres objets de prix, notamment la fameuse croix d'or et le reliquaire de Marie Stuart, appartenant à la Reine Marie-Christine, le dais de Philippe II, conservé au Palais Royal, le Christ de Nicodème (XIIe siècle), celui de Pedro de Ména, la magnifique collection de gravures du duc d'Albe, celle d'émaux de M. Boix, les *Passionnaires* et Missels enluminés de l'Escurial, et, parmi les tableaux, une *Descente de Croix* du primitif espagnol Gallegos, un *Calvaire* de Van der Weyden, un rétable de Moralès, deux *Christ* du Gréco, un *Enfant Jésus* de Valdès Léal, un *Crucifix* attribué à Vélazquèz et un autre d'Alonso Cano.

La Société des « Amis de l'Art » a organisé une intéressante Exposition de Peinture espagnole au début du XIXe siècle (1800-1850). D'entre ces 500 toiles, beaucoup offrant une valeur documentaire plutôt qu'artistique, se détachent les œuvres de la dernière période de Goya, dont la facture élargie avant de devenir tourmentée, non seulement rappelle certains aspects de l'école anglaise, mais contient en germe toute la peinture moderne : ce sont les admirables portraits de Mlle Silvéla, la comtesse de Haro, la duchesse d'Abrantès, la *Laitière* de Bordeaux, Vicente Osorio, Silvéla, Muguiro ; un étrange *Saint Paul*, évoquant le Gréco ; les grandes compositions décoratives *Allégorie de la Musique et Le Temps réclamant l'Histoire* ; enfin plusieurs [illegible] *Caprices*, [illegible] dans cette fantaisie et jusque dans leurs horreurs. Auprès de ce puissant génie (auquel vient justement d'être rendu, à l'instigation du peintre Zuloaga, l'hommage émouvant dans sa simplicité [illegible] sur son humble maison natale du village aragonais de Fuendetodos), son correct et minutieux disciple Vicente Lopèz, apparaît bien froid et banal, malgré ses qualités solides, dans les effigies d'apparat d'Isabelle de Bragance, des duchesses de Vistahermosa et San Carlos, Ferdinand VII, le marquis de la Romana, etc., ses tableaux religieux *(L'Apôtre)* et ses miniatures. En revanche, on devine un tempérament digne de plus de notoriété dans les portraits de 1830 d'Esquivel et d'Alenza, et les types populaires madrilènes de celui-ci, dont le réalisme contraste avec le romantisme conventionnel de Villamil. Quant à Lucas, sa récente exposition spéciale montrait mieux la variété et la souplesse de son talent, trop souvent imitatif. Enfin, Frédéric de Madrazo est représenté par son œuvre la plus vantée, *Les Trois Maries*, et les portraits de ses enfants, de la Reine Isabelle, du Roi François d'Assise, la comtesse de Paris, etc., d'une tenue analogue à ceux de Vincente Lopèz. Le collectionneur, M. Lazaro, a voulu compléter cette exposition par une autre, particulière, des peintres de la même époque figurant dans sa galerie : Goya (portraits et dessins), Vicente Lopèz, Esquivel, Alenza, Lucas, Madrazo, Siguenza, Zacarias Velasquèz, etc. Une dernière restrospective est celle du peintre valencien Emilio Salas, dont les paysages et les esquisses révèlent peut-être mieux que ses œuvres achevées et trop composées les qualités de coloriste, d'où procède le *luminisme* de Sorolla.

La multiplicité des expositions d'artistes actuels obligent d'en remettre le compte-rendu à une autre lettre.

Afin de ne pas terminer sur la note pénible de la mort de l'éminent critique Rafael Balsa de la Véga, qui avait étudié la peinture espagnole du milieu du XIXe siècle, signalons l'heureuse initiative, due au roi Alphonse XIII lui-même, de réunir pour les mieux exposer à l'admiration des visiteurs, dans une galerie de la *Lonja* attenante à la cathédrale de Grenade, les chefs-d'œuvre des primitifs flamands, italiens et espagnols, conservés mais difficilement visibles dans la chapelle des Rois catholiques, et comprenant le triptyque de la *Sainte Croix* de Van Ouwater ou Thierry Bouts, et 40 panneaux, dont *La Prière au Jardin des Oliviers* de Sandro Boticelli, la *Nativité* et la *Piéta* de Van der Weyden, six œuvres de Memmling, quatre de Bouts, une de Van Ouwater, une attribuée à Pierre Christ et plusieurs de Berruguete.

J. CAUSSE.

ITALIE

Je crois que quelques notes générales sur les conditions de l'art et des artistes en Italie peuvent paraître intéressantes. Etant donné le nombre et la variété de nos centres artistiques, les artistes italiens, en général, sont peu connus hors de leur région et, par conséquent, presque complètement inconnus à l'étranger. Il n'en est pas de même pour l'art ancien; son intérêt est universel, car l'art italien, par la continuité de ses périodes glorieuses, s'est assuré une considération internationale privilégiée.

Malheureusement pour l'Italie, de nos jours, il suffit de parler des expositions pour épuiser le sujet de l'art. L'Etat ne cache pas ses préférences pour l'art du passé et, par exemple, dans le pays du Véronèse et du Tiepolo, la grande peinture décorative est tout-à-fait inconnue; le gouvernement, les communes et les gens riches n'y pensent pas. On peut même dire que, sauf quelques rares sculpteurs qui travaillent pour les monuments des places publiques et pour les cimetières du nord de l'Italie, les artistes, au lieu de travailler pour l'art, ne font que préparer des statues et des tableaux en vue des expositions qui commencent à devenir vraiment trop nombreuses.

Il est désormais établi que la plus importante manifestation artistique en Italie est l'exposition internationale de Venise qui a lieu tous les deux ans. A Rome, après l'exposition internationale de 1911 à l'occasion du cinquantenaire de la proclamation de Rome capitale (exposition qui fut la plus importante, mais dont le succès fut compromis par des causes politiques et par le choléra), on a, un instant, espéré enlever à Venise son marché international d'art moderne, mais on a bien vite compris qu'on ne pouvait pas facilement interrompre la tradition des biennales venitiennes qui comptent déjà vingt ans d'existence (les ventes de la dernière exposition ont été de 590.000 francs) et, pratiquement, Venise peut compter sur une *season* plus longue que celle de Rome.

Cette année, à Rome, outre l'exposition habituelle de la *Società Amatori e Cultori di Belle Arti*, il y a eu aussi une exposition des *Secessionisti*, mais la sécession n'a pas été occasionnée par un mouvement d'idées, de tendances ou d'écoles (en ce moment il est assez difficile de reconnaître tout cela, surtout chez nous), mais seulement par des ambitions personnelles et les deux expositions rivales, sinon ennemies, se sont partagé le Palais des Beaux-Arts, comme il arrive à Paris pour le Grand-Palais. Les *Secessionisti* ont cru devoir ouvrir leurs portes aux cubistes français et aux futuristes italiens qui, seulement à l'étranger, sont parfois pris au sérieux et même achetés.

D'un autre côté, la vieille société a tâché de faire de son mieux pour sa quatre-vingt-deuxième exposition en recommandant au jury d'être éclectique et sévère, et en invitant des œuvres et non des artistes.

Cette rivalité nous a valu deux expositions intéressantes. Chose étrange, en ce moment de nationalisme, le sécessionisme romain s'est manifesté par un souvenir imitatif du sécessionisme viennois pour la décoration des salles et, même à distance, il est facile de comprendre que cela est inopportun au point de vue artistique. A cette exposition, il y avait aussi une petite collection (peut-être un peu commerciale) d'impressionistes et de post-impressionistes français et, de plus, une petite salle dédiée à Rodin lequel, comme toujours, y a affirmé sa toute-puissance. Blanche, Cottet, La Gandara, Mme Romaine Brooks et Mlle Chaplin y étaient représentés.

L'expérience de cette année ne saurait être répétée. On parle, en ce moment, de continuer les expositions annuelles de l'ancienne société artistique romaine et d'ouvrir tous les quatre ans, à Rome (et non les années des biennales de Venise), une exposition internationale. De cette façon, on éviterait la concurrence entre les deux grandes villes, et Rome aurait aussi la satisfaction de faire connaître des œuvres importantes d'artistes étrangers.

Carlo Bozzi.

ORIENT

Les Monuments de Salonique. — Outre les merveilleuses églises byzantines converties en mosquées dont je vous entretenais dans ma dernière chronique et qui vont être désormais une source inépuisable d'études pour ce qui a trait surtout à la mosaïque religieuse, il me reste encore à citer les monuments principaux qui font incontestablement de Salonique la ville d'art la plus célèbre de l'Orient byzantin, après Constantinople et Athènes.

Dressé sous Constantin en l'an 300 de notre ère, l'*Arc de Triomphe*, dit de Salonique, est un des plus beaux, sinon le plus beau, parmi le nombre considérable de monuments de ce genre que nous a légués l'antiquité. Les superbes bas-reliefs en marbre qui recouvrent sa base et qui, malgré les sévices du temps, sont relativement dans un excellent état de conservation, la hauteur de l'édifice, l'ouverture de l'arche de milieu mesurant près de dix mètres, dimension qui ne se présente pour aucun des monuments de gloire anciens, assignent le premier rang à cet arc de triomphe, imposant autant que magnifique. On m'a assuré que l'épaisse couche de badigeon dont les Turcs avaient enduit, il y a près de trente ans, une des arches principales qui menaçait ruine, pourra être enlevée assez facilement et la restauration s'opérer dans une note un peu plus esthétique.

Lorsqu'au xve siècle, les Vénitiens étaient les maîtres de Salonique, ils pensèrent défendre la ville du côté de la mer. A cet effet, un grand fort fut construit — le fort Samaria — complètement ceinturé d'un large mur à créneaux. Lors de la conquête de Salonique par les Turcs, ce fort, transformé d'abord en caserne, ne tarda pas à devenir la Bastille de la Macédoine. Non seulement il servit de prison à tous ceux qui portaient ombrage aux gouverneurs successifs du Vilayet, mais son enceinte fut, à maintes reprises, le théâtre d'exécutions capitales. Il prit alors le nom de *Kanli-Koule* ou de la *Tour du sang*. C'est dans cette tour du sang que, sur l'ordre du sultan Mahmoud et sous un fallacieux prétexte, le gouverneur de Salonique convoqua les Janissaires de la province et les y fit impitoyablement massacrer, tout comme le Padischah avait impitoyablement fait massacrer, à l'At-Meïdan, tous les Janissaires de Stamboul. Sous le règne d'Abdul-Hamid, de celui-là même qui devait être exilé à Salonique, un iradé impérial ordonna le changement de nom de la tour. Ce nom de « la tour du sang » sonnait mal aux oreilles du sultan rouge. La municipalité de l'endroit la fit alors badigeonner à la chaux et la fameuse *Tour du sang* — un des rares vestiges de la domination vénitienne — devint la *Tour blanche*, nom qu'elle conserve encore aujourd'hui.

A. le Mire.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES D'ART

Watteau et son ecole, par Edmond Pilon (G. Van Oest et Cie, éditeurs, 16, Place du Musée, Bruxelles).

L'auteur a pris Watteau depuis son départ de Valenciennes et l'a conduit jusqu'au moment final de sa mort, à Nogent-sur-Marne, à travers les détours fantasques ou mélancoliques de sa vie errante. Le peintre de l'*Enseigne*, de l'*Embarquement*, de *Gilles* et de tant de chefs-d'œuvre si finement nuancés et tendres, le maître dessinateur de sanguines si colorées et si vivantes, apparait ici avec tout son génie lumineux de Français. Celui que le regretté poète anglais Walter Pater a nommé si justement un *Prince des peintres de cour*, le plus harmonieux, le plus sensible et le plus raffiné des peintres, se dégage tout entier de ce livre avec une vérité frappante.

En lisant cet ouvrage, documenté avec une précision si grande, on apprend combien Watteau a mis de lui dans ses œuvres, à quel point, tout en étant élégant et charmant, il a été vrai et humain.

Mais ce n'est pas de Watteau seulement que M. Edmond Pilon a voulu écrire la monographie ; ce qu'il a entendu exposer encore, c'est tout le mouvement d'art qui se dégage d'un tel maître au moment de la Régence, c'est le retentissement de son influence à travers ses disciples. Le paganisme de Gillot, le sens décoratif de Claude Audran, l'exotique fantaisie de Christophe Huet, la sentimentalité harmonieuse de J.-B. Pater, le spirituel enjouement, la recherche galante de Nicolas Lancret, voilà, exprimées dans ce livre avec beaucoup de clarté, les expressions multiples de cet art si français, si spécial au xviiie siècle, de cet art dont Watteau a été le plus grand maître et dont la séduction et l'engouement n'ont fait que croître, depuis deux siècles, justifiés par tout ce qui se dégage d'exquis et de touchant d'une personnalité picturale si haute.

Watteau et son École forme un beau volume, grand in-8°, de plus de 200 pages de texte, imprimé sur papier velin et illustré de 50 planches hors texte très finement tirées en simili-héliogravure, d'après les chefs-d'œuvre de Watteau, Claude Audran, Gillot, Christophe Huet, J.-B. Pater et N. Lancret, provenant tant des musées que de collections particulières et dont plusieurs sont reproduits ici pour la première fois. — Prix de l'ouvrage : 10 francs broché ; 12 fr. 50 relié. Il a été tiré de cet ouvrage 15 exemplaires sur papier Impérial du Japon, numérotés de 1 à 15. Prix de l'exemplaire : 50 francs.

Velazquez, par Aman-Jean. 1 volume in-8° écu de la collection *Art et Esthétique* (études publiées sous la direction de M. Pierre Marcel), avec 24 reproductions hors texte, 3 fr. 50 (Librairie Félix Alcan).

Peu d'auteurs français ont écrit sur Velazquez. Pour en bien parler, il ne faut pas seulement être un historien averti des choses d'Espagne, mais aussi un artiste.

Quand on connait les circonstances de la vie du maître, quand on a énuméré et analysé ses œuvres essentielles, on a fait peu de chose encore. M. Aman-Jean a raison de dire au sujet de Velazquez en commençant son livre : « S'il n'est le plus grand artiste, il est peut-être le plus grand peintre. Il est même si prodigieusement peintre qu'il peut n'être que cela... »

Pour analyser ce génie, pour en comprendre toute la beauté, pour en révéler toute la saveur et toute la force, il fallait un artiste. C'est pourquoi M. Aman-Jean, le peintre délicat et lettré, était mieux indiqué que tout autre pour écrire le livre que nous publions aujourd'hui.

Les Masques et les Visages à Florence et au Louvre, par Robert de la Sizeranne. Un volume in-8 illustré, broché, 5 fr. (Hachette et Cie, Paris.)

Que furent, dans leur vie privée et intime, ces femmes de la Renaissance dont nous admirons les portraits dans les musées de Paris ou de Florence, la belle Simonetta, Bianca Cappello, Isabelle d'Este ? Que fut ce Balthazar Castiglione, qui occupe aujourd'hui, au Louvre, la place de la Joconde ? Et ce chevalier à genoux, en extase, dans le tableau la Vierge de la Victoire, pourquoi est-il là et que fit-il ? Voilà ce que M. Robert de la Sizeranne est parvenu à retrouver, après plusieurs années de recherches en Italie, et ce qu'il nous raconte dans son nouveau livre *Les Masques et les Visages.*

On le lira comme un roman, bien que la méthode en soit rigoureusement historique. On y verra défiler les deux reines des cœurs florentins aux xve siècle : la belle Simonetta, c'est-à-dire la déesse du *Printemps* de Botticelli, et Giovanna Tornabuoni, peinte par Ghirlandajo ; l'austère matrone, Lucrezia de Médicis, et bien d'autres figures historiques. Après la lecture de ce livre, les chefs-d'œuvre de nos musées prennent un aspect tout autre : il semble qu'on nous ait donné, pour les regarder, de nouveaux yeux.

Espagne et Portugal, par Marcel Dieulafoy (*Collection Ars Una-species Mille*, Histoire générale de l'Art). Un volume in-16, illustré de 745 gravures en noir, et de 4 planches en couleurs, relié toile forte, 7 fr. 50 (Hachette et Cie, Paris).

Bien avant ses découvertes en Perse, M. Dieulafoy avait parcouru les pays méditerranéens et s'était intéressé à leurs arts.

Le présent ouvrage étend les différentes enquêtes de l'auteur à toutes les branches de l'art en Espagne et au Portugal, et embrasse à la fois les civilisations chrétienne, musulmane et celles issues d'une union huit fois séculaire. L'auteur s'est appliqué à poursuivre, jusque dans leurs origines les plus profondes, les multiples manifestations de l'architecture, de la sculpture, à en étudier le développement local, à signaler leurs modifications sous des influences étrangères et à les accompagner dans leur exode.

La sculpture, d'abord liée d'une manière intime à l'architecture, en suit pas à pas les manifestations jusqu'à l'époque où elle se libère de toute tutelle et s'avance rapidement vers la perfection. Les premiers essais de la peinture, tant en Espagne qu'en Portugal, puis les admirables primitifs des deux pays et enfin la glorieuse école du Siecle d'Or sont étudiés dans le même esprit. Les traits saillants et les caractères de chaque style sont relevés de manière à guider le lecteur, à lui permettre de porter lui-même un jugement motivé et sûr quand il se trouvera devant une œuvre nouvelle.

L'Art Moderne, par Henry Lemonnier, de l'Instiut. Essais et esquisses (1500-1800), ouvrage orné de 22 gravures tirées hors texte. (Librairie Hachette et Cie, 79, Boulevard Saint-Germain.)

La peinture (Les divers procédés) par Ch. Moreau-Vauthier (Préface d'Etienne Dinet).

Titien, par Henry Caro-Delvaille. (Librairie Félix Alcan.)

Greuze, par Louis Hautecœur, Docteur ès-lettres. Professeur à l'Institut français de Saint-Pétersbourg. (Librairie Félix Alcan.)

Les peintres cubistes (Méditations esthétiques) par Guillaume Apollinaux (1re série). Ouvrage accompagné de 46 reproductions : 3 fr. 50. (E. Figuière et Cie, éditeurs, 7, rue Corneille.)

Etudes d'histoire et d'art, par E. Berteaux, professeur à la faculté des lettres de Lyon (Libraire Hachette et Cie, 79, Boulevard Saint-Germain.)

L'art français au temps de Louis XIV, par Henry Lemonnier, de l'Institut. (Librairie Hachette et Cie, 79, Boulevard Saint-Germain.)



Musée de Genève

J.-P. SAINT-OURS — LE CHOIX DES ENFANTS DE SPARTE

Huber, vingt ans durant, devait rester le commensal de Voltaire, soit aux Délices, soit à Ferney, et gagner par ses portraits et ses caricatures du philosophe le surnom de Huber-Voltaire. Ses études sur le vol des oiseaux de proie, où il a pressenti l'avenir de l'aviation, lui méritèrent bientôt celui de Huber l'Oiseleur qui brille à côté de ceux de son fils Huber-des-Abeilles et de son petit-fils, Huber-des-Fourmis.

Jean Huber représente à merveille le double courant intellectuel qui allait ranimer en Suisse l'art étouffé par la Réforme, — et permettre aux artistes si longtemps déracinés, voués à l'exil, de reprendre contact avec la terre natale. En lui éclatent à la fois les effets de la transformation de nos mœurs sous l'action de la culture française, — et ce goût des sciences naturelles qui devait amener à comprendre les beautés, jusqu'alors ignorées, du monde alpestre.

Avec Antoine Graff en Suisse allemande, — avec Jean Preud'homme († 1795) et le Bourguignon Joseph Petitot (1771 † ?) peintre aigu de la petite bourgeoisie genevoise, s'éteignent les derniers portraitistes du XVIIIe siècle.



Musée de Genève

JEAN HUBER — VOLTAIRE

Ce sont les naturalistes, les géologues, les botanistes, ce sont surtout deux savants animés l'un et l'autre d'un sentiment profond de la nature : de Haller, à Berne, par son poème des *Alpes*, puis de Saussure, à Genève, par sa conquête du Mont-Blanc qui posent les fondements de l'Ecole du paysage alpestre. A peine ont-ils formé les graveurs chargés d'exécuter les planches qui ornent leurs ouvrages, que ceux-ci trouvent à s'employer. Le besoin crée la fonction. Comme il s'était rencontré au XVe et au XVIe siècles d'habiles xylographes et des peintres verriers pour illustrer les traités des humanistes et enrichir de vitraux les fenêtres des hôtels de ville, de même surgit alors une pléïade d'artistes, dont plusieurs sont excellents, pour dessiner et colorier « les Ascensions du Mont-Blanc », les « Vues de glacieres », les suites de « costumes », ou de « scènes de la vie suisse », que désiraient emporter, en souvenir de leur voyage, les étrangers conduits dans nos montagnes par la lecture de Rousseau et des *Idylles* de Gessner.

Le plus délicieux de ces « petits maitres » est, sans contredit, Sigmund Freudenberg (1745 à 1801), élève d'Emmanuel Hand-

Second article de la " Peinture Suisse



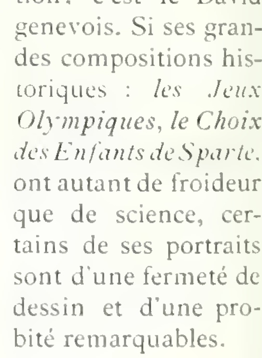
A.-W. TŒPFFER — LA NOCE VILLAGEOISE

mann, puis, à Paris, familier de Greuze et de Boucher. Auteur des 12 premières feuilles de la *Suite d'estampes pour servir à l'histoire des mœurs et coutumes des Français dans le XVIIIe siècle*, il devient, de retour à Berne, sa ville natale, le conteur séduisant et flatteur des agréments de la vie rustique et de la grâce naïve des bergères. Moins maître de son art, moins instruit, moins délicat, son élève Nicolas Kœnig (1765-1832) a plus de savoureuse candeur.

Tandis que Freudenberg et Kœnig se consacrent à la peinture anecdotique des mœurs, des costumes, quantité de dessinateurs, les Wolf, les Lory, les Aberli, les Bourrit, les Linck, reproduisent souvent avec un charme extrême, les sites principaux de Suisse et de Savoie.

D'entre ces imagiers deux peintres devaient sortir : Ludwig Hess (1760-1800) à Zurich, P.-L. de la Rive (1753 à 1817) à Genève. L'honnête de la Rive après avoir, en suivant les indications de Gessner, pris à Berghem ses animaux et à Claude Lorrain son ordonnance et sa lumière afin d'ennoblir et d'italianiser les paysages lémaniques, tente un beau jour un coup d'audace et c'est sa gloire : il peint un portrait du Mont-Blanc. Le premier, il s'attaque à la haute montagne. Nourri des mêmes principes, Hess, lorsqu'il ne compose point, lorsqu'il reproduit ce qu'il voit, est un artiste bien autrement vigoureux et expressif. La vérité de sa couleur, l'ampleur de sa vision, le rattachent déjà aux paysagistes alpestres du XIXe siècle, à Calame dans ses meilleures œuvres et aux de Meuron.

Un autre contemporain de de la Rive, son cher et fidèle Saint-Ours (1752-1809) ferme le siècle, annonce les temps nouveaux ; élève de Vien, prix de Rome, peintre d'histoire, adepte de la Révolution, c'est le David genevois. Si ses grandes compositions historiques : *les Jeux Olympiques, le Choix des Enfants de Sparte*, ont autant de froideur que de science, certains de ses portraits sont d'une fermeté de dessin et d'une probité remarquables.





A.-W. TŒPFFER — LES DEUX SOURDS

. . .

La suprématie artistique qui durant les XVe et XVIe siècles, avait appartenu à la Suisse allemande, à Bâle surtout, passe, dès la fin du XVIIIe s. à la Suisse romande, à Genève surtout.

C'est que, parallèlement aux événements historiques : la Révolution, l'annexion à à l'Empire français, la

Restauration, l'entrée dans la Confédération helvétique (1814), — des circonstances locales : le voisinage de Voltaire et de sa cour, celui de Mme de Staël et de la sienne, la fondation de la société pour l'encouragement des Arts, l'établissement d'une école de dessin, la création d'un Musée des Beaux-Arts (notre vieux musée Rath), le philhellénisme, enfin, font durant cinquante ans de la Rome protestante un centre intellectuel européen, « le grain de musc qui parfume le monde ».

. . .

Bien qu'ils soient nés dans la seconde moitié du XVIIIe s., les trois artistes fondateurs du mouvement d'art que l'on a pu nommer la première école genevoise de peinture, appartiennent pourtant, par leurs œuvres, presque tout entiers au XIXe. Contemporains, condisciples, amis, collaborateurs, également doués, heureusement diversifiés par le talent, étrangement unis par la destinée, qui leur fit à tous trois dépasser la quatre-vingtième année, ils apparaissent comme solidaires les uns des autres et fraternels jusque dans leurs créations.



F. MASSOT — Mlle L. D[illegible]

En 1902, à la suite d'une exposition rétrospective de l'Art genevois, parut dans la *Gazette des Beaux-Arts* une étude qui se terminait par ces lignes : « Cette exposition aura sans doute comme conséquence heureuse l'importance que l'on donnera dans l'organisation du nouveau musée aux salles consacrées à l'ancienne Ecole genevoise. Alors, nous n'en doutons pas, elle conquerra peu à peu, dans l'histoire générale de l'Art, le rang, modeste sans doute, mais bien spécial qui lui est réservé ». (1)

Ce souhait s'est réalisé et les visiteurs du Musée d'Art et d'Histoire de Genève, peuvent constater aujourd'hui qu'il ne fut pas l'effet d'une prétention exagérée.

« Une *vallée de Mégève*, datée de 1820, écrivait à propos de cette même exposition le regretté Gaspard Vallette, est l'œuvre commune des trois artistes les plus distingués de l'école genevoise ancienne. C'est Toepffer qui a peint le paysage, Massot les figures, et Agasse les animaux. »

Adam-Wolfgang Toepffer (1766-1847) est le peintre des environs immédiats de Genève, de la douce et prochaine Savoie. Il a été le compagnon souvent et un peu l'élève de de la Rive et, à Paris, l'ami de De Marne. Durant un séjour à Londres, les peintres anglais lui ont appris à réchauffer sa palette et Hogarth, après Carle Vernet, à se rire de la sottise humaine.

Un merveilleux bon sens domine son œuvre et vivifie « ces compositions qui toutes [illegible] a dit son fils Rodolphe, l'auteur exquis des *Menus-Propos*, de *la Bibliothèque de mon oncle*, des albums de caricatures, et doublement son héritier, — qui toutes portent le sceau d'un esprit original, fin, gai, inventif, ami de la grâce, amant du pittoresque !... ». Dans ces compositions le fini du détail rappelle que Toepffer, comme Massot, est issu de la « fabrique » genevoise, et qu'il a débuté

(1) *Gazette des Beaux-Arts* [illegible] par [illegible]

App. à M. Mallet à Hauteville.

P.-L. DE LA RIVE — LE MONT-BLANC

par la gravure. Autant que ses tableaux, peut-être, ses caricatures dessinées avec une sobriété et une force surprenantes, magistralement lavées, font de lui un des artistes suisses les plus spirituels et les plus originaux, et comme le pendant au XIXe siècle d'un Jean Huber.

Le succès, l'habileté de main, la certitude d'avoir trouvé le secret de plaire ont empêché Firmin Massot (1766-1849) de tenir dans l'âge mûr toutes les promesses de sa jeunesse. Peintre mondain, portraitiste, comme le sera son élève Mme Munier-Romilly, de l'aristocratie genevoise et des étrangers de passage ; il témoigne dans ses effigies de *Mme Duval-Tœpffer*, de sa belle-sœur *Mme Mercerand*, de son ami Agasse, de ce que son talent, servi par des dons de premier ordre, aurait pu devenir, s'il l'avait mieux administré.



Musée de Bâle.

CH. GLEYRE — LA CHARMEUSE

Son *portrait d'Agasse* (1767-1849) peut être comparé à ce que les Hollandais ont créé de plus exquis en ce genre. Il l'a représenté, assis, en costume de cheval, dans la salle d'un relai. Toute cette brune atmosphère d'auberge semble animée par la jeunesse de ce beau cavalier encore coloré par sa chevauchée, un peu las, de taille si souple et si bien prise, et dont un gros dogue, en quête d'une caresse, semble épier le regard rêveur et la main distraite.

Tel est Agasse dans cette image, tel aussi dans sa peinture, mélange admirable d'élégance et de conscience, de force et de

J.-H. AGASSE — LE JEUNE CAVALIER

sensibilité, de savoir et de modestie. Beau, bien fait, brillant, voué aux triomphes du monde, il aime la solitude, les petites gens, les bêtes ; il a la fierté des vieux highlanders dont il descend et l'humilité du sage, il est passionné de sport, d'existence en plein air, et il est fin, élancé, nerveux comme une jeune fille. Elevé richement, peintre-amateur comme J. Huber, son premier modèle, ruiné par la Révolution, il suit en Angleterre un Lord dont il avait portraituré le chien. Il y jouit d'un instant de célébrité. Il y meurt inconnu, oublié. Et c'est de nos jours seulement que justice commence à lui être rendue en attendant que l'avenir le classe définitivement entre les meilleurs des peintres animaliers (1).



Musée de Genève

ALBERT WELTI — SOIR DE NOËL (FRAGMENT)

(1) Voir *L'Art et les Artistes*, Les Animaliers. — Musée de Genève

Un familier du vieux Tœpffer et qui peignit d'abord à son côté, François Diday, nous fait ouvrir ici le chapitre de la peinture alpestre proprement dite par une remarque qui s'impose : c'est que les peintres suisses de la montagne au xixe siècle, à commencer par de la Rive, sont tous natifs des cantons de Genève et de Neuchâtel, derniers venus dans le sein de la Confédération. Anomalie qui s'explique par l'amour et l'admiration qu'inspirait la mère-patrie à ses nouveaux enfants, — par le désir d'en célébrer les beautés si neuves encore pour eux. Rodolphe Tœpffer, qui avait appris à connaître et à chérir la montagne au cours de ses « voyages en zig-zag », fut l'ardent apôtre de la peinture alpestre, et l'émouvant champion de ses premiers interprètes.



ALFRED VAN MUYDEN — CAPUCIN COUSANT

Brave homme, bon vivant, excellent confrère, Diday (1802-1877) fut merveilleusement servi par son caractère, par les circonstances, par l'opportunité du choix de ses sujets. Ses succès étonnent aujourd'hui. Et pourtant, comment ne pas comprendre que ces lacs, ces rochers escarpés, ces cascades bondissantes, ces chalets, ces idylliques «alpages», tout ce pittoresque encore inusagé, cette habile entente des accessoires et des repoussoirs devaient enchanter les âmes romantiques, ivres de la lecture d'Ossian, de Senancourt et de Byron ?

Alexandre Calame (1810-1864) bientôt vint aider son maître à cueillir tant de lauriers. Ils obtinrent ensemble, au Salon de 1841, une médaille d'or, — et, à celui de 1842, la croix de la Légion d'Honneur. Baudelaire pourtant sut discerner quelles pensées différentes cachaient ces procédés analogues, et combien celle de Calame était plus passionnée et plus sensible. La postérité n'a pas encore porté sur son œuvre un jugement



BARTHÉLEMY MENN — LE MARAIS



Musée de Genève

ALEX. CALAME — LE LAC DES QUATRE-CANTONS

impartial. Enfermé trop tôt dans une formule toute romantique, il a méconnu les artistes qui renouvelaient alors en France l'art du paysage. Le discrédit où tomba après lui la peinture alpestre fut une double réaction contre ses succès et contre les artifices conventionnels qui les lui valurent. Mais dans quelques toiles, dans son *Mont-Rose*, entre autres, dans des études comme son *Lac* du Musée de Genève, dans ses eaux-fortes, ses lithographies, ses aquarelles, se révèlent librement la gravité et la mélancolie fiévreuse de son génie.



LÉOPOLD ROBERT — LA CHÈVRE BLESSÉE

A Neuchâtel, les de Meuron poursuivaient, moins illustres, mais d'autant plus sincères, des ambitions pareilles. Maximilien (1785 à 1868), sur les pas de Lory (1763-1840), apprit à aimer les sentiers herbeux de l'Oberland. Après avoir étudié à Paris et à Rome, c'est à la peinture alpestre qu'il résolut de se vouer. Dans son *Grand Eiger*, daté de 1825, il réussit, là où de la Rive avait échoué dans son *Mont-Blanc*.

Son fils Albert et un ami de ce dernier, un autre Neuchâtelois, Auguste-Henri Berthoud, allaient élargir et prolonger

la voie qu'il avait ouverte. Albert (1823-1897), d'Allemagne, où il étudiait, s'était rendu à Paris sur les instances de Berthoud et était entré à l'atelier de Gleyre. Ses succès dans la peinture de portrait et la peinture de genre ne l'éloignèrent pas longtemps de la montagne. Le premier il n'hésita pas à partager, en compagnie de Berthoud, la rude existence des bergers et des chasseurs. Soit à la Bettenalp, soit dans les Grisons, il apprit à comprendre et à exprimer, non seulement les aspects immédiats, mais la mystérieuse beauté de la nature alpestre. Bien qu'il lui ait prêté la couleur encore conventionnelle de son époque, il en reste jusqu'ici l'un des plus nobles interprètes.

A.-H. Berthoud (1822-1892), est plus étroitement réaliste. Mais dans la fréquentation d'artistes tels que Corot, Cabat, Troyon, il avait débarrassé sa palette des bitumes romantiques. Certaines de ses études de l'Oberland, études de gazons, de terrain, de rochers, restent admirables de robustesse et de franchise. On y respire la saine odeur et l'air tonique de l'Alpe.



AUGUSTE BAUD-BOVY — SOLITUDE

Tandis que Diday, Calame, les de Meuron, Berthoud, répondant au vœu de Tœpffer, glorifiaient les beautés théâtrales ou mystérieuses de leur nouvelle patrie, quelques artistes, et non des moindres, restaient fidèles à la peinture de style : le genevois Léonard Lugardon, le vaudois Charles-Gabriel Gleyre, le neuchâtelois Léopold Robert.

J'ai pour ce dernier une singulière dilection. C'est peut-être d'en avoir beaucoup entendu parler par mon vieux maître Barthélémy Menn, qui séjournait à Venise lorsque Robert, vaincu par son idéal, s'y donna la mort. Ce qui lui a manqué, c'est une certaine sensualité de l'œil et de la main, une certaine hardiesse et la maîtrise de la technique. Ses détracteurs ont tourné en ennui la mélancolie invincible de ses conceptions. Un jeune écrivain et peintre de talent, M. Alexandre Cingria, dans un livre récent, l'a vengé de ces injures : « Ce qui affirme chez Léopold Robert ces rapprochements que nous aimons à lui voir avec les écoles classiques, c'est la naïveté de son expression ».

C'en est aussi le charme inexprimable, cette poésie du sentiment qui éclate avec tant de force dans des toiles comme la *Jeune Fille de Procida donnant à boire à un Pêcheur* ou cette *Chèvre blessée*, chef-d'œuvre que la Confédération n'a pas su retenir.

Ch. Gleyre (1806-1874), élevé à Lyon, instruit à Paris dans l'atelier d'Hersent, acheva sous le ciel d'Egypte et sous le ciel de Grèce cette éducation classique. Plus froid que Robert, mais plus pur, c'est à Ingres, dont il n'a pourtant ni l'énergie ni la passion, à un Ingres quelque peu sentimental, qu'il faut le comparer.

Gédéon Reverdin (1772-1828), élève de David, portraitiste, hélas trop peu fécond, professeur aux

F. HODLER — LA RETRAITE DE MARIGNAN

Ecoles de dessin de la Ville de Genève, fut le premier guide de Léonard Lugardon (1801 à 1884) qui, plus tard, à Paris, fut le disciple de Gros. Peintre, Lugardon a laissé des tableaux où, renonçant à la défroque romantique, il s'est efforcé de rendre, avec grandeur et simplicité, les scènes héroïques de la Suisse primitive. Mais c'est dans ses études, dans ses esquisses, que se révèlent les dons de dessinateur qui firent de lui, à la tête des Ecoles de dessin, le digne successeur de Reverdin.

* *

La génération qui succède à celle de Gleyre et de Lugardon est surtout éprise de paysage et de scènes de genre. Parmi les peintres de genre, à côté d'artistes comme Benjamin Vautier, chef de l'école de Dusseldorf, comme les Girardet, de Neuchâtel, dont la gravure et la lithographie ont popularisé les compositions, il faut mettre hors de pair le Bernois Albert Anker (1831-1910), conteur attendri et scrupuleux des faits et gestes des paysans de son village d'Anet, illustrateur prédestiné des livres de Jeremias Gotthelf, artiste délicieux, qui résumait ainsi sa vie : « J'ai été élève de M. Gleyre et j'ai travaillé », et le Vaudois Alfred Van Muyden, devenu Genevois par droit de cité. Van Muy-



F. HODLER — SON PORTRAIT



Musée d'Art et d'Histoire de Genève.

F. HODLER — LE MEUNIER, SON FILS ET L'ANE

den est le peintre de l'Italie familière, l'Italie des belles jeunes mères offrant à leur enfant un sein de madone, des capucins quêtant une aumône, des corricolos roulant gaîment sur les routes poudreuses, des ruelles pleines d'ombre qui ouvrent sur la place ensoleillée où se tient le marché. Auprès de lui, des peintres comme ses amis, Emile-François-David (Lausanne, 1824-1891), Léon Berthoud (Neuchâtel, 1822-1862), comme son beau-frère, Etienne Duval (Genève, 1824), doyen des artistes suisses, ont célébré tour à tour la grandeur classique des horizons romains, des bords du golfe de Naples et des bords du Nil.

Barthélemy Menn (1815 à 1893) est leur contemporain. Mais son rôle, soit comme éducateur, soit comme créateur, le met à part et en fait, à mon sens, la plus haute figure de l'histoire de la peinture en Suisse au XIXe siècle. Elève de Lugardon, puis d'Ingres, qu'il suit à Rome, il débute avec éclat aux Salons parisiens en exposant des paysages et son grand tableau, détruit depuis, des *Sirènes*. Mais les exigences de la vie l'obligent à regagner Genève, à briguer la succession de Lugardon à la tête des Ecoles de dessin. On la lui fait attendre sept ans. C'est que ses toiles, où passe le souffle nouveau, ne sont guère comprises de ses compatriotes, tout à l'admiration de Calame et de Diday. Par deux fois (1860-1861), des expositions dont il est l'organisateur réunissent les noms de ses amis de France, Daubigny, Delacroix, Diaz, Courbet, Chintreuil, Français, Corot, etc. — et ne

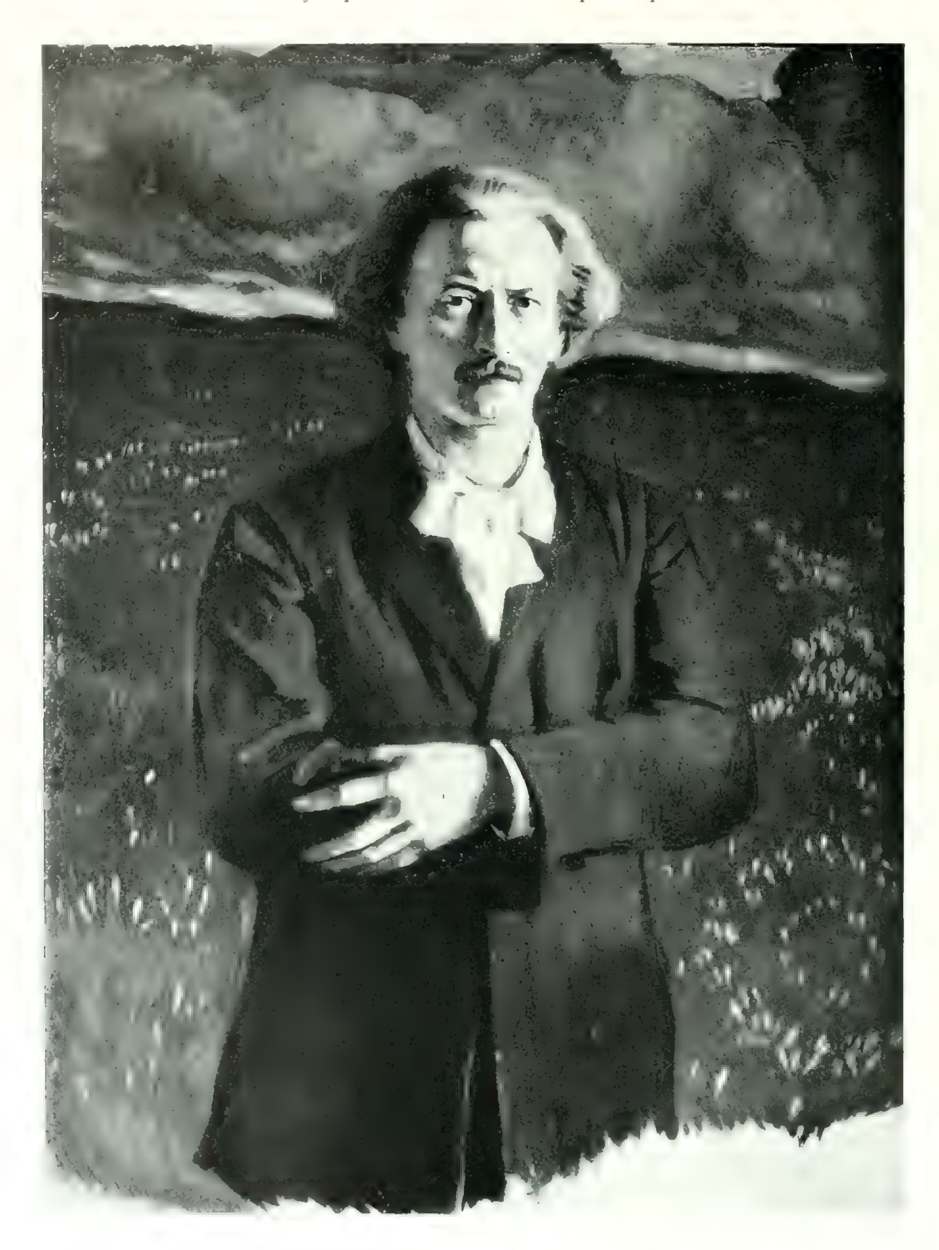
LOUISE BRESLAU

PORTRAIT DE L'ARTISTE, PAR ELLE-MÊME



LOUISE BRESLAU — FILLETTE

rencontrent que raillerie. Dès lors, fièrement, Menn se retire sous sa tente, partageant son temps entre ses élèves, les toiles qu'il peint pour lui seul, et quelques amis. Il fréquente assidûment dans la famille du médailleur Antoine Bovy, qui vit en phalanstère, en hiver au château de la Boissière, à Genève, en été au château de Gruyères. Il y échange avec Daniel Bovy, son condisciple chez Ingres, devenu infirme, des souvenirs d'atelier. Il y rencontre le sculpteur Pradier et ses amis Baron, Français, Leleux, Salzmann, Corot, hôte assidu de Gruyères. Ainsi se passe sa vie. Son but est de former des disciples dignes de lui, un public préparé. George Sand l'a nommé : le Judicieux. Corot disait de lui : « C'est notre maître à tous ». Ingres lui écrivait : « Mon digne élève et jeune maître. » A sa mort, ses élèves seuls surent quelle perte ils faisaient. Et ce fut l'exposition posthume de ses œuvres qui en révéla toute l'étendue.



CHARLES GIRON — PORTRAIT DE I.-J. PADEREWSKI

Eugène Carrière, à cette occasion, vint à Genève. Il résuma son impression dans une de ces formules qui lui étaient familières : « C'est de la poésie dans l'espace », voulant exprimer par là ce que cette peinture avait à la fois de solidement établi, de géométrique et de puissamment idéaliste. « Ce

n'est pas tant la représentation des choses qui fait le beau, disait Menn, que le besoin d'accomplir cette représentation » — « L'ordre c'est le créateur, la forme, la création » — « Créer, c'est communier » — « La vie est un cadre, il faut le remplir d'un chef-d'œuvre » ! — Telles les brèves sentences dont il accompagnait ses retouches. Le Musée des Beaux-Arts de sa ville natale vient d'hériter de celles de ses œuvres qu'il n'a pas détruites. On pourra bientôt vérifier cette assertion que j'avançais peu après sa mort, qu'il n'est pas seulement l'un des meilleurs peintres de son pays, mais un des plus nobles artistes de son temps.



CHARLES GIRON — PORTRAIT DE FAMILLE

. .

Nous avons voulu, dans cette brève étude, poser les jalons essentiels, — établir en quelque sorte une table des matières d'une histoire de la peinture en Suisse. Cela, et rien de plus. Et, nous adressant à un public français, nous avons insisté sur les personnalités qu'il risque d'ignorer. Combien n'en avons-nous pas négligées : les peintres d'histoire Vogel et Stuckelberg, dans la Suisse allemande, — Buchser, le soleurois voyageur affolé de soleil et de couleur exaspérée ; Bocion, le peintre du lac Léman, les animaliers Kohler de Zurich, Humbert et Lugardon fils, de Genève ; les Guigon, les Castan, les Dunant, successeurs de Calame et de Diday, — et combien en faudrait-il citer encore si nous voulions donner idée de la production artistique contemporaine. Nous ne pouvons ici, avant de terminer, que rappeler certains noms : ceux de Steinlein, de Grasset, de Vallotton, de Carlos Schwab qui appartiennent autant à la France qu'à la Suisse. Ceux d'Eugène Burnand, dont les toiles rustiques ont parfois un si franc accent de terroir, de C. Giron, le plus habile peut-être et le plus élégant de nos portraitistes, d'Ernest Biéler, prestigieux décorateur et patient imagier, de M[lle] Breslau, de Paul Robert, le décorateur illustre de l'escalier du Musée de Neuchatel, — qui tous sont ou ont été familiers des Salons parisiens. Et puis encore parmi les artistes qui se rattachent à l'art français : Pauline et Auguste de Beaumont, peintres de la campagne genevoise, parmi les morts, Albert Gos, peintre du Cervin, Jeanneret, qui a repris à Neuchatel l'œuvre de de Meuron, Otto Vautier,



ED. BILLE — VILLAGE EN HIVER

élève de Uhde, qui raconte avec un art raffiné et dans le langage du XVIIIe siècle les grâces perverses de la femme. H.-C. Forestier et Aloïs Hugonnet, bouquetiers de grande allure, — Amiet, artiste remarquablement doué qui cherche encore sa voie. Giacometti, coloriste-né, Alexandre Perrier qui, dans ses paysages de montagne élève au style les procédés du néo-impressionisme. David Estoppey, Louis Rheiner, impressionnistes délicats... H. de Saussure, H. van Muyden, Ed. Bille, d'autres encore.

Au contraire Arnold Bœcklin, caricaturiste génial et désordonné des mythes grecs, trop universellement connu pour qu'il soit utile d'insister sur son œuvre, — le robuste Karl Stauffer — le fantasque imagier Welti, — Balmer, le portraitiste, — l'animalier Thomann... Max Buri, Burger, Wieland, se rattachent à l'Ecole allemande.

Mais, entre tous se distinguent les élèves de B. Menn par je ne sais quelle honnêteté foncière, quelle solidité de construction, quel savoir demeuré personnel. Ce sont parmi les morts : les animaliers Frédéric Simon, le peintre des diligences, et Jacot-



ALBERT GOS — LE MONT-BLANC



ED. BILLE — LES VIGNES EN MARS

Guillarmot; les paysagistes Louis Patru, Pierre Pignolat, Alfred Rehfous, Simon Durand, Léon Gaud, mon père enfin Auguste Baud-Bovy dont il suffit de dire qu'il a mérité d'être nommé par Puvis

EUGÈNE BURNAND — FERME FRIBOURGEOISE

de Chavannes « le Chantre de la montagne »; et ce sont parmi les vivants : Ed. Ravel, J. Crosnier, Gustave de Beaumont, Francis Furet, Abraham Hermenjat, Ed. Vallet, Albert Trachsel, Edouard Boss, Louis Aubry, Paul Virchaux, Arm. Cacheux, directeur de l'Ecole des Arts décoratifs de Genève, Louis Dunki, H. Coutau, Pahnke, Joseph Vernay, John Simonet, le peintre graveur Maurice Baud, Albert Silvestre, aujourd'hui président de la commission fédérale des Beaux-Arts, Hodler enfin, de tous le plus grand. Suisse-allemand d'origine, d'éducation française, il unit deux tendances : la force germaine à l'ordre latin. Il réalise pour la première fois l'idéal que l'on pouvait se faire du peintre suisse. Son art est autochtone et il demeure classique. La mâle vigueur qui anime les portraits de Tobias Stimmer se retrouve dans ses vastes compositions. La simplicité, la clarté, l'ordonnance qui donnent tant de prix aux paysages architecturaux de son maître, s'y retrouvent de même. Ingres, comme Holbein, aurait pu boire dans le verre que Ferdinand Hodler, à 60 ans, remplit et vide avec la joyeuse santé d'un jeune homme. Après trente ans de luttes acharnées il a vu la gloire et la fortune lui sourire à la fois. L'Autriche et l'Allemagne se disputent ses compositions. La France vient de le nommer officier dans l'ordre de la Légion d'honneur. Il règne en maître dans nos expositions.

Les jeunes fauves, — les fauves de Panurge, comme on l'a si bien dit — qui étirent jalousement à son ombre leurs griffes innocentes, pourraient faire craindre que la forte tradition de Menn, s'éteigne un jour avec ses derniers élèves. Mais un de ceux-ci, Jean Martin, aujourd'hui professeur à l'école des Beaux-Arts, après avoir élucidé, coordonné, codifié les notes recueillies aux côtés de Barthélemy Menn durant de nombreuses années d'études, après avoir, à son tour, résolu quantité de problèmes que son maître n'avait fait que poser, témoigne par les résultats extraordinaires qu'il obtient, de ce que l'avenir peut attendre de son enseignement. Formés par lui, de jeunes hommes, maîtres d'exprimer leurs audaces, se mêleront bientôt au combat et, continuant, renouvelant l'œuvre de leurs devanciers, vont à leur tour, remplir ce grand rôle de l'artiste qui est de vivifier la conscience nationale et d'élargir le cœur humain (2).

HENRI BOISSONNAS — ACADÉMIE

DANIEL BAUD-BOVY.

[illegible]

d'une méthode où la mémoire, l'observation, l'invention, l'imagination [illegible] le professeur ne *relâche jamais*.

(2) Je dois adresser l'expression de ma plus vive reconnaissance à mon [illegible] M. [illegible] Ganz, conservateur du Musée de Bâle. Il m'a grandement facilité mon travail par ses conseils, et en m'ouvrant toutes grandes les précieuses archives où il a réuni des matériaux considérables relatifs à l'Histoire de la Peinture en Suisse.



Ph. Paul Becker — *Musée de Barcelone*

RETOUR DE L'OFFICE

VICTOR GILSOUL

Vu d'ici, et sommairement, M. Victor Gilsoul apparaît comme un peintre flamand, une sorte d'artiste local. C'est une vue à la fois juste et insuffisante. Insuffisante en ce sens qu'il est assez grand peintre et subtil artiste pour mériter d'être considéré en soi-même, par rapport à sa technique propre, et aussi parce qu'il n'a pas peint que la Flandre, mais un certain nombre d'autres pays et toujours avec l'immédiate intuition de leur caractère essentiel, de leur atmosphère. Et c'est une vue juste cependant, en ce sens qu'elle donne tout de même la première clef de son art, qu'elle permet de comprendre un nombre considérable de ses œuvres, et non des moins profondes. Avant d'aborder d'autres terres, il voulut, semble-t-il, posséder tous les secrets de la sienne. Il est résolument flamand, par le caractère, l'ingénuité, la puissance du travail, l'abondance, et des qualités personnelles dont je n'ai pas à parler ici et qui rendent son commerce très précieux. Il est flamand par la solidité, la franchise, la saveur d'authenticité de ses œuvres et cette facture fougueuse et pleine de santé et de joie qu'il posséda presque tout de suite et que perfectionna son labeur assidu.

A notre époque où le moindre barbouilleur organise sa publicité avant même de savoir dessiner, sa carrière a ceci d'original qu'il l'accomplit tout entière sans autre arrière-pensée que le bonheur de produire. Et le succès lui vint comme



App. au Musée de Buenos-Ayres

EN JUILLET

malgré lui, ironiquement pour ainsi dire, et dès les premières années. Mais il n'en fut ni effarouché, ni gâté. Aujourd'hui, familier de la gloire et de la fortune, il est aussi simple en face de la nature et de l'œuvre à faire qu'il l'était à ses débuts en 1884, avant que le fameux *Train de 4 heures 47* le révélât, de façon presque foudroyante, au public artiste de Bruxelles.

Ce tableau, exposé au Cercle Worwaerts, représentait l'arrivée du convoi, dans le vacarme, la lumière et la fumée, avec un réalisme saisissant d'exécution en même temps qu'une impression de romantisme moderniste dont la formule, alors nouvelle, eût d'ailleurs pu devenir dangereuse pour l'artiste, s'il avait continué à l'exploiter. Il eut la force de résister à la tentation, à cette tentation du sujet pareil, du faire identique, épreuve souvent terrible du succès précoce. Paysagiste avant tout, il revint au paysage. Il continua à participer aux expositions belges, devint associé à la Société Nationale de Paris — en 1890 — et son *Étang en Brabant* fut acheté par le Musée du Luxembourg. Et la France lui fit fête autant que la Belgique. Son histoire, dès lors, ne connaît pas d'autres étapes que celle de sa lente et sûre évolution vers la maîtrise, vers la lumière. Parti d'une esthétique un peu sombre (à laquelle encore obéit *L'Étang en Brabant*), il se dégagea peu à peu, toujours davantage épris de clarté. Mais il ne fut jamais ce qu'on appelle un luministe, un impressionniste. Son goût du style et son amour de la matière solide l'éloignèrent toujours de l'instantanéité. Aussi, chez lui, la lumière n'est-elle point cette puissance corrosive qui s'attaque aux masses et dissout les architectures des paysages, elle est au contraire la suprême épreuve et comme le témoignage de leur solidité. Si elle évapore quelque chose, c'est la brume, c'est l'indécision de l'atmosphère intermédiaire. Mais les terrains, les arbres, les eaux, la compacité des ciels, en la réfractant, ne font qu'en augmenter leur force, qu'en accentuer leur caractère de durée, de permanence. Qui aurait le loisir de contempler l'œuvre de M. Victor Gilsoul depuis son premier tableau en 1884 : *le Moulin de Waesmunster* jusqu'à ses toiles les plus récentes : nus, portraits, paysages parisiens et provençaux, verrait avec quel calme s'est déroulée cette évolution : de la pénombre à la toute clarté, de la fidélité littérale à la composition, de l'observation au style.

Il fut inquiet, certes, mais de cette inquiétude tempérée de santé qui semble ne toucher les vrais créateurs que pour réveiller leur énergie, jamais pour leur porter l'hésitation ni le trouble. Inquiétude, ferment du progrès. Tout son art est vigoureux, normal. Et si l'on y retrouve, indubitablement, une profonde et belle mélancolie, il y a encore au-dessous un intime sentiment de bonheur, une essentielle joie de vivre.

. . .

Toute une partie de son œuvre s'explique par sa fidélité envers la Flandre : même après de longs abandons, il y revient, poussé par l'amour filial. Le mythe d'Antée est toujours vrai : c'est sur le sol natal qu'on reprend la force de la tradition, du profond sentiment. Pour, devant ses toiles, ne penser qu'au technicien, si habile pourtant, il faut s'imposer un effort, écarter l'émotion qui s'est d'abord emparée de vous et se tient prête à vous ressaisir aussitôt. Et il est rare en effet qu'on puisse envisager un tableau de ce peintre indépendamment du sujet représenté. Mais, contrairement à ce qui se passe pour les peintres d'anecdote, c'est cette dépendance où il se maintient vis-à-vis de son thème qui lui confère sa personnalité : une personnalité toute spéciale faite de ce qui chez d'autres constituerait une insignifiance. C'est une personnalité si je puis dire objective et traditionnelle ; et ces deux qualités en garantissent la durée.

Il fallait, je le répète, une puissante santé morale, une santé de race, pour préserver le jeune triomphateur du Cercle Worwaerts des concessions



Ph. Paul Becker

SOIR SUR LE CHENAL (NIEUPORT)

au romantisme, à l'éloquence, au pathétique facile. Dessinateur vigoureux, adroit coloriste, c'eût été un jeu pour lui de donner un prestige trompeur à des travaux d'improvisation. L'étude acharnée, une curiosité toujours en éveil en face des leçons de la nature le sauvèrent. Il voyagea, connut la Hollande, Paris, le Midi de la France. Il se pencha pieusement sur le visage austère et mélancolique des villes endormies : Bruges, Nieuport, Dixmude. Il célébra les canaux de la Zélande, les étendues de la mer du Nord, les dunes dorées, les estuaires tumultueux, les villages pétris de la lumière de l'été. Et toujours, et quoiqu'il peignît, il restituait l'atmosphère propre au pays contemplé, sans interrompre son ascension vers la clarté et la simplicité, vers l'évocation du sentiment pur.

Est-ce par le seul labeur quotidien, la littéralité d'interprétation du motif qu'un peintre comme M. Victor Gilsoul eût pu réaliser de tels progrès ? Non certes, il y a autre chose. Ce réaliste, ce vériste plutôt, n'est point un autodidacte. Il a étudié les maîtres. Et là encore, il a su donner la mesure de son équilibre : ne leur demandant que [illegible] par lui [illegible], sans abdiquer, sans imiter. Ainsi Ruysdaël lui révélera toute la puissance que peut acquérir un paysage lorsqu'on aura retrouvé les directions constantes de ses nuages. Outre la valeur décorative qu'en acquiert le ciel lui-même, cette découverte donne le sens du vent, et donc celui de la courbe des arbres. Analogiquement, les êtres du sol : troupeaux, maisons, etc., se grouperont suivant des lignes reflétant pour ainsi dire celle du plan supérieur, du ciel. Suivez l'arabesque puissante et exquise de ces *Arbres de la côte flamande*, qui sont d'un maître.



Ph. Fréd. Becker — *App. à M. Arnold*

SOIR SUR LE CANAL

Je n'ai cité Ruysdaël que comme exemple, — car M. Gilsoul connaît d'autres initiateurs, — et pour montrer que, pareil à ces grands artistes pour l'intuition des lois picturales, il comprit comme eux ce que toute œuvre vivante doit comporter de réalisme et de déformation, de naturel et de style. Car le style le plus haut ne peut se permettre aucun arbitraire vis-à-vis des grandes directions permanentes élémentaires. Le choix des déformations possibles est restreint. Entre l'abstraction et le réalisme chemine le tact.

Ces principes, que les anciens observèrent tous, et qu'il fallut la bêtise académique pour réduire en



App. à S. M. le Roi des Belges.

PAYSAGE DU LITTORAL BELGE

formules inertes, ces principes, les meilleurs et les seuls qui soient, M. Gilsoul, en les appliquant, amena au plus haut point expressif les éléments d'émotion inclus dans le modèle.

Il fut donc classique par volonté, restant réaliste par tempérament. Et toujours pittoresque.

Je voudrais redonner à ce mot son beau sens. Notre génération actuelle est tellement obsédée par le souci de la synthèse et de la décoration qu'elle tient presque comme honteuse la préoccupation

Ph. Paul Becker. *App. à M. S[illegible]*

SOIR A MALINES

n'insérer dans le cadre autre chose qu'une arabesque pure, n'évoquant aucun objet individualisé. Il lui faut des paysages sans troupeaux, des ciels sans oiseaux, des mers sans navires, des villes sans passants : son idéal est une table avec dessus une assiette de pommes. Tout le reste est pour elle anecdote.

Eh bien ! n'en déplaise à la folie des abstracteurs de quintessence, le pittoresque n'est pas à confondre avec l'anecdote. Pour que le portrait que compose moralement un paysage soit complet, il convient de lui laisser l'animation que lui donne dans la nature la présence des êtres vivants. Il est aussi fou de le dépouiller de ses moutons ou de ses mouettes que de le peindre toute sa vie, et à part, des troupeaux et des envolées. Encore une question de mesure : ne retenir de ce qui passe que ce qui le mérite, ce dont la disparition inquiéterait. Alors la solitude, lorsqu'il s'agit d'elle, est à son tour le sujet de la toile, d'autant plus impressionnant.

M. Victor Gilsoul excelle à peupler ses paysages suivant les heures et les saisons, et avec une convenance fort subtile. Ainsi sa *Maison du juge à Dixmude* comporte au dernier plan un pont sur lequel passe une béguine et sont accoudés deux hommes. C'est tout, le reste de la composition est rempli par l'eau lourde de reflets, par la maçonnerie du quai. Enlevez les personnages et vous forcez la note. Mettez-en davantage et ce sera de l'anecdote sentimentale. Dixmude n'est ni un but de tourisme ni une ville complètement morte. C'est une cité de silence et de mélancolie.

Ses mises en page aussi sont variées de façon exquise. Il ne se place jamais au point de vue banal auquel se serait arrêté l'irréfléchi ou le chercheur de motifs à succès, mais il évite également les arrangements qui ne sont qu'amusants ou semblent difficiles. Il place la touche la plus claire sur l'objet qui doit former le centre d'émotion, le nœud du paysage. Et tantôt ce sera, dans le large et trouble estuaire, le squelette, presque animal, de la *Barque abandonnée*, tantôt dans l'*Enterrement en Flandre* les robes de diacres. Et c'est le pont de bois dans *Vieux pignons en Hollande*. Parfois, il n'est pas de point central : c'est que le sujet n'en comporte pas, comme par exemple, lorsqu'il s'agit de rendre l'impression diffuse, dispersée, que donne la lumière de l'été, car alors c'est elle



Phot. Paul Bock — *App. à M. Spindler*

CANAL EN JUIN



Ph. Paul Becker — *App. à M. Le Mariel*

VIEILLES MAISONS A DIXMUDE

qui devient le sujet, et son éblouissement.

Comme l'a remarqué M. Camille Mauclair dans le livre magistral qu'il lui a consacré (1), M. Gilsoul, insensible volontairement aux prestiges de l'impressionnisme, s'abstint de la recherche exclusive des sensations lumineuses. Au contraire, renonçant à saisir la vibration momentanée de la clarté, il chercha à synthétiser les minutes du paysage en une expression qui en sauvât le caractère monumental et permanent, sans altérer la grâce fugitive de l'heure. Il vise surtout au solide, il veut donner

(1) Camille Mauclair : *Victor Gilsoul* (Bruxelles, chez Van Oest).



Ph. Paul Becker — *App. à M. A...*

ARBRES DE LA CÔTE FLAMANDE

du cher visage maternel un portrait durable. Et lorsqu'il fut maître des moindres parties de ce domaine psychologique, il commença à s'occuper plus exclusivement de la couleur.

Cette couleur est devenue aujourd'hui si remarquable qu'elle mériterait une étude à part. Et je ne parle pas de sa virtuosité dans l'application des tons froids, de la qualité étonnante de ses verts, de ses noirs, de la franchise en général de sa palette. d'elle-même pour reprendre tant qu'il faut à la palette sans craindre de perdre le mouvement qui l'entraîne... Puis, quand l'œuvre est composée, ainsi, de mille et mille taches vibrant franchement à côté les unes des autres, encore toutes crues et toutes vives, le peintre y passe un vernis à glacis, qu'il enlève ensuite de manière à ce qu'il n'en reste que très peu, de quoi déposer sur l'ensemble un ton légèrement doré, uniformisant les transitions... Les années passent, l'œuvre « mijote » doucement, et parfois l'artiste, — si cela lui est loisible — y revient alors, pour obtenir un surcroît d'apaisement.



Ph. Henri Gaunar — *App. à M. Otto*

LES OLIVIERS — BEAULIEU

Depuis quelques années, il a développé encore la force et la délicatesse de ces qualités, il varie infiniment leur emploi. Mais sa touche en particulier a quelque chose de tellement personnel que je ne vois pas à qui on pourrait le comparer (sauf à M. Le Sidaner, mais ce n'est qu'une analogie fugace). Elle est grasse et comme beurrée, délicatement imbriquée dans la mosaïque que constituent ses voisines. On voit que le pinceau ne s'est rien réservé : toute la matière de la couleur est là, joyeusement laissée, par une main assez sûre

Le résultat est un tableau plein, puissant, d'une matière compacte et comme fondante sous la minéralisation brillante de son vernis. De près, c'est une joie pour ainsi dire tactile et de loin se recompose une harmonie d'une distinction infinie. Les œuvres de M. Victor Gilsoul, amoureusement élaborées, connaissent ainsi, après le travail secret

Ph. Paul Becker *App. à M. Max Wolfers.*

LE TOURNANT DU CANAL DE BRUGES

d'une sorte de croissance, une maturité superbe, un épanouissement définitif. Ceux qui ont pu voir, à l'époque où ils furent composés, des tableaux comme *La Maison du Juge*, *Matinée de juin en*



Ph. Paul Becker *App. à M. L[illegible]*

L'ENTERREMENT EN FLANDRES

Brabant, *Place en Brabant* et en général toute la série exécutée à Overyssche, n'ont qu'à les comparer avec ce qu'ils sont devenus aujourd'hui, après cinq ans à peine, pour se rendre compte de ce qu'elles ont gagné, et pour pressentir ce que gagneront à leur tour, d'ici un même laps, les adorables et fraîches visions que l'artiste nous rapporta cette année du Midi : *l'Allée des Cyprès*, *Villefranche*, *Matinée à Beaulieu*, *le Pont d'Avrignon*, *etc.*

∴

L'œuvre de M. Victor Gilsoul n'ignore point la mélancolie, la tristesse, le désespoir même qu'évoquent certains paysages nostalgiques, mais dans des régions plus profondes se devine un sentiment d'acceptation généreuse et saine de la vie et comme la joie d'en transmuer l'émotion dans la peinture. On peut dire de cette œuvre qu'elle est populaire, en ce sens que son premier aspect est à tous intelligible et émouvant. Mais elle réserve des plaisirs plus raffinés à qui veut l'approcher de plus près et lui demander davantage. Elle résiste, magnifiquement, à l'examen. Presque à l'écart de toute vogue, indifférente à toute école, elle poursuit une paisible carrière. Elle est destinée à grandir sans cesse, à se faire sans cesse. C'est l'œuvre abondante, riche et joyeuse d'un maître.

FRANCIS DE MIOMANDRE.



App. à M. Frantz Fonson.

ALLÉE DES CYPRÈS (CAP-FERRAT)



La Ville de l'Ecluse au soleil couchant (Peinture)



PAYSAGE À L'ANE

CLAUDE RAMEAU

Sur les premiers contreforts du Morvan, la petite ville de Bourbon-Lancy marque la limite entre la plaine molle et douce qui annonce le fleuve proche et la région montagneuse, de plus en plus chaotique et sévère à mesure qu'on s'y enfonce.

Claude Rameau, en y naissant, semble avoir reçu de ce pays le double aspect de son tempérament : sa vision douce et sereine, et aussi la rude volonté qui l'entraîne à son but sans dévier, ne le laissant en repos que quand il l'a atteint. Une enfance rêveuse, la contemplation amusée des vastes panoramas et des travaux des champs lui firent une âme bucolique sur laquelle la culture littéraire du collège allait avoir une emprise profonde.

Son goût pour le dessin, son habitude de retracer de mémoire les scènes qu'il avait vues pendant ses promenades, développèrent très vite son sens de l'observation. Des reproductions de Millet et de Puvis de Chavannes lui causèrent, dit-il, une sorte de trouble ; il copia avec frénésie la fresque de l'*Inspiration Chrétienne* de Puvis. Six mois passés dans un bureau de l'Enregistrement après le Lycée, ne firent qu'exaspérer ses goûts artistiques.

Mais avant qu'il ne les satisfasse, il allait être contraint par les nécessités de l'existence à une odyssée bien inférieure à ses aspirations. Il fréquente des céramistes : à Charolles, il peint des



LE MOULIN (HIVER)

fleurs, à Digoin des imitations de Téniers, chez un vieil original, moitié artiste, moitié brocanteur, confiné dans un grenier inénarrable, tel un alchimiste du maître hollandais. Une aubaine lui fait trouver une place chez des céramistes à Bourg-la-Reine, puis à Paris. Là encore il devra se contenter de peindre des fleurs et des papillons sur émail cru, sans sortir de certaines formes traditionnelles, mais il pourra voir le Louvre, dont il rêve depuis l'enfance !

Entre temps, il suit sans enthousiasme des cours de modelage aux Arts Décoratifs et finit par obtenir de sa famille l'autorisation d'entrer à l'Académie Julian. Dès les premières séances ses dessins lui valent des compliments de Bouguereau. Plus tard, il conçoit ses esquisses d'une façon personnelle, il a une tendance à moderniser les sujets.

Au cours de ses visites au Louvre, son goût n'a pas tardé à évoluer vers les œuvres robustes : il s'attache à Titien, Vinci, Van Dyck, aux Hollandais et surtout à Rembrandt. Il se présente plusieurs fois au Salon avec des paysages dont le réalisme s'alliait à un certain souci de composition : échec sur échec !

. . .

C'est alors qu'il se confine dans l'analyse approfondie de la nature : il veut l'étudier par le petit côté, dans ses moindres détails, s'appliquer à construire un terrain, à disséquer les éléments d'un arbre, d'une haie, à faire tourner l'air autour d'une masse de verdure, à dénombrer les plans d'une perspective. Visiblement il est sous l'influence de Rousseau ; mais ses yeux ont été imprégnés aussi de la salle Caillebotte. Il en résulte une ambiance de vision directe qui donne un charme réel à ses premiers paysages du Morvan.

Il finit par être reçu au Salon. Son succès ne l'empêche pas de ressentir un certain malaise : cet idéal de composition qui hante son esprit, ce besoin de rythme né au contact des poètes classiques et développé par son culte précoce pour Puvis de Chavannes et Corot ne sont nullement satisfaits.

L'impressionnisme pourra-t-il le mener à cette vaste synthèse dont il rêve ? Il en doute fort. Il lui faut remonter plus haut pour trouver la leçon immuable d'harmonie et de logique : à Poussin. Mais que de difficultés dès qu'il s'agit de passer à l'exécution. Comment plier sa sensation intense de la nature, les mille détails de forme et de couleur qui y sont épars, à l'unité et à l'équilibre dont il sent le besoin ? Il ne peut pourtant pas



PAYSAGE

ressusciter certains effets conventionnels d'ombres et de lumière qui font souvent chez Poussin toute l'harmonie du tableau. Pendant plusieurs années il cherche la solution du problème, sans succès. Force lui est de se contenter de ses études morcelées ; il applique toujours la vision directe, mais laisse entièrement de côté le procédé impressionniste de la division des tons. Il allait atteindre son idéal synthétique par une voie détournée et tout à fait imprévue de lui-même.

On l'eût bien étonné si on lui avait annoncé que la clef de l'énigme allait être le fruit de son ingrat labeur chez le vieux céramiste de Digoin. C'est cependant ce qui arriva.

Il contemplait longuement au Louvre les originaux de ces tableaux de Téniers qu'il reproduisait jadis sur des plats et dont le pittoresque l'avait toujours charmé. Lorsqu'il retournait au Morvan, il était frappé de la similitude des fêtes villageoises à travers les âges ; à quelques détails près, il n'y avait rien de changé aux kermesses, aux beuveries d'autrefois. Après quelques croquis, quelques scènes d'auberge, il tenta d'enfermer dans un petit tableau la foule bariolée d'un bal champêtre sous les grands arbres, devant une vaste échappée d'horizon.



LA FILEUSE

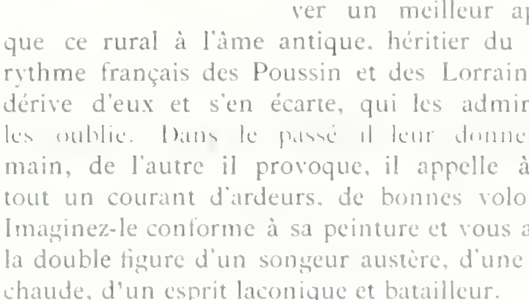
Et sans qu'il s'en doute peut-être, cela allait être pour lui une décisive leçon de composition : ce tableau lui révéla l'importance du rôle des personnages dans un paysage, le parti qu'on peut tirer des masses et des taches colorées des groupes, comment et dans quelle mesure le cadre de la nature peut se plier aux combinaisons de l'artiste, sans perdre le cachet de la vérité.

Encore un effort et il pourra adapter sa vision sincère à la pensée de ses illustres devanciers. *L'Abreuvoir* et surtout *les Moissons* en sont de brillants témoins.

. .

L'Arcadie est le magistral couronnement de ses patientes recherches. Ici les figures prennent plus d'importance : le paysage leur est entièrement subordonné. En une lumineuse symphonie, le roux, l'or et le rouge des arbres d'automne s'enlèvent vigoureusement sur l'azur violacé du ciel et le vert acide des gazons ; ce décor enchâsse et exalte l'harmonieuse arabesque des corps, la belle valeur mate des chairs, les tons adoucis des draperies. L'interprétation de l'artiste n'enlève rien à la vérité de l'œuvre, parceque tous les éléments en ont été scrupuleusement étudiés et rendus en eux-mêmes et dans leurs rapports entre eux.

Rameau est le grand représentant du paysage de synthèse dans notre jeune école de peinture *Été de la Saint-Martin*, Eglise de Montmart). L'alliance du style et de la vérité ne pouvait trouver un meilleur apôtre que ce rural à l'âme antique, héritier du beau rythme français des Poussin et des Lorrain, qui dérive d'eux et s'en écarte, qui les admire et les oublie. Dans le passé il leur donne une main, de l'autre il provoque, il appelle à lui tout un courant d'ardeurs, de bonnes volontés. Imaginez-le conforme à sa peinture et vous aurez la double figure d'un songeur austère, d'une âme chaude, d'un esprit laconique et batailleur.



William Romilly



MATERNITÉ (PIERRE)

FRANZ LOEHR

Fils d'un orfèvre de Cologne, Franz Loehr suivit d'abord les traces paternelles en étudiant l'orfèvrerie et la bijouterie à l'Ecole des Arts décoratifs de Hanau. L'enseignement de l'art décoratif allemand, avec ses tendances à l'héraldisme et sa raideur, ne pouvait satisfaire l'imagination de Loehr qui fut attiré vers l'art décoratif français. Dans le but d'en étudier les multiples essais, le jeune homme vint à Paris où il acquit rapidement une réputation de ciseleur.

[illegible]

Durant plusieurs années, après la journée de travail manuel, Loehr fréquenta les ateliers, poussé par le désir d'abandonner l'orfèvrerie pour la sculpture. De retour en Allemagne où l'orfèvre colonais réclamait son fils, Loehr fit un séjour à l'Ecole des Beaux-Arts de Düsseldorf. Enfin, il se fixa à Cologne et sculpta des plaquettes d'après le modèle vivant ou les personnalités des bords du Rhin. Tels de ces premiers travaux annoncent les œuvres qui distinguent aujourd'hui le talent de Loehr, malgré leurs réminiscences de l'Antiquité ou de la Renaissance italienne. Bien que les intérêts immédiats de son métier aient alors indiqué à Loehr le séjour de Berlin plutôt que celui de Paris, l'artiste n'hésita pas. Il vint à nous, décidé à vivre dans l'atmosphère d'art dont le rhénan n'oublie jamais l'influence quand il l'a connue au début de sa carrière.

Evoquons le souvenir des ironies de la *Germania*, du poète Henri Heine, à propos de Franz Loehr, son compatriote. Toute impression du poète rhénan naturalisé français de Paris revêt aussitôt les formes d'un *Lied*. Les fleurs, les étoiles, les blondes filles de la montagne, le sapin

toujours vert, le vin qui pétille dans les coupes, la chanson qui s'élève, sonore et rythmée par le bruissement du fleuve, la *Lorelei* qui est tout à la fois une image de la mélancolie et un conte des vieux âges, tout incite le poète à s'imaginer qu'il habite la terre de l'exil. Où trouver des joies plus pures que celles du pays natal ? Où respirer un air plus doux et plus frais ? Où comprendre mieux les traditions qui font des royaumes un empire, et de cet empire le monde entier ? Illusions bien rhénanes. A peine le poète a-t-il touché la terre allemande que l'air de Paris manque à ses poumons, Aix-la-Chapelle l'ennuie, Cologne et ses religieux lui font horreur. Il convient que l'allemand règne sans rival dans l'empire éthéré des rêves, mais, lui, poète rhénan de Paris, déclare que son cœur et ses dents restent ceux d'un loup. Quand il retrouve la vieille mère qui l'attend au pays depuis treize ans et quand la chère petite femme lui pose cette question : « Henri, dans quel pays vit-on le mieux ? Est-ce ici ou en France ? A quel peuple donnes-tu la préférence ? », le poète répond une plaisanterie. Il songe aux pédagogues des Universités. Hammonia elle-même, la déesse protectrice de Hambourg, ne parvient pas à le convaincre que Paris n'est qu'une ville immorale et perverse.



BUSTE DE MADAME M...
(MARBRE)



BUSTE DE MADEMOISELLE M...
(PLATRE)

Quelques mois de séjour en France suffirent à dépouiller Loehr du dogmatisme germanique. D'abord séduit par la passion du lyrisme de Rodin, il exposa un *Désir*, étrange figure de femme, souvenir de l'art du moyen âge, première expression de la sensualité de Loehr. Nos cathédrales de France possèdent de nombreux chefs-d'œuvre taillés ainsi d'un ciseau rhénan. Toujours excessif, brutal et sincère, l'*imagier* de Cologne serait aujourd'hui le même que son ancètre du moyen âge s'il ne faisait que traverser notre pays. Loehr est français d'adoption depuis de longues années. En 1904, quand il exposa sa *Parisienne* au Salon d'Automne, nul n'aurait différencié l'art de ce sculpteur de celui de nos maitres, et chaque exposition nous a révélé, de 1905 à 1911, combien Loehr vivait en communion avec l'art français. La « tradition toute française d'une sculpture vivante, expressive, dramatique » que M. Roger Marx discernait judicieusement dans l'œuvre d'un Falguière, en songeant aux maitres du XVIIIe siècle, nous la retrouvons chez Loehr avec l'accent personnel qu'il garde de son origine rhénane. Réservant pour le buste — par exemple, son admirable *Désabusé* — l'acuité propre à l'art allemand, Loehr est aujourd'hui un des maitres du *nu* féminin. Peu de sculpteurs sont allés plus loin dans l'analyse des lignes et des formes du corps des jeunes

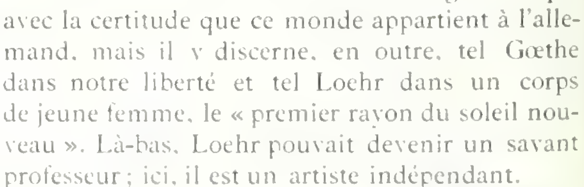
femmes. Debout et orgueilleuses de leur beauté évocatrice de l'art grec, telle la *Femme debout*, bronze exposé en 1911 ; penchées sur la stèle d'un mort qui fut dieu dans leurs bras, telles la *Douleur* de quelques monuments funéraires du cimetière de Cologne, en particulier celui de la famille Steinmeier ; crispées par le désir qui donne à leur corps la ligne de l'arc d'Amour, telle la *Volupté*, dont nous reproduisons l'esquisse ; agenouillées ou accroupies, tordant leurs cheveux, offrant leurs lèvres en jouissant de l'élasticité des chairs qui nous dominent, avec le mépris de l'*Ève*, exposée en 1907 ; couchées enfin dans le plaisir du triomphe ou de la maternité, Loehr les observa toutes. La joie de vivre est son domaine. Il ne peut admettre qu'elle ne soit pas ardente, impérieuse, immortelle comme la destinée. Ses modèles séduisent par la vigueur et l'animalité de leurs formes. Loehr taille des bustes de femmes d'expression si fatidique ou des masques d'enfants qui s'éveillent à la vie, tels de jeunes loups, pour justifier le rôle de la sensualité dans l'ensemble d'une œuvre où rien d'inutile n'apparaît. Inutile, la beauté sans le désir qu'elle réclame au nom des lois de continuité de nos races. Absurde, le sculpteur qui inflige à la matière un rôle métaphysique ou qui donne à ses modèles la valeur négative des dieux et des héros. Fils de sa volonté, vierge de toute souillure académique, ouvrier d'art promu à la dignité d'artiste après de longues années de labeur, Loehr respecte la matière qu'il façonne. A d'autres, l'image du conquérant, les monuments d'utilité publique, la statue ou le groupe basés sur le sable de l'histoire. Seules, les images de la vie attirent Loehr, fidèle serviteur d'un rêve de beauté strictement plastique.



PORTRAIT DE MADAME M... (PLATRE)



L'évolution de l'œuvre de ce sculpteur démontre une fois encore l'aptitude des artistes rhénans à s'assimiler le génie français, tant il est vrai que le génie de leurs races est fruit de plusieurs siècles d'indépendance intellectuelle. Depuis le moyen âge, l'accent germanique des Rhénans s'adoucit au contact du verbe latin. Nos habitudes d'individualisme, le perpétuel renouveau de nos idées et de notre art, leurs révoltes et jusqu'à leurs excès, tout séduit l'intellectuel du Rhin. S'il abandonne les rives du fleuve sacré pour les villes de l'Allemagne, quelque chose de fort et d'original, de nerveux et de fantasque le distingue de ses compatriotes. S'il quitte le Rhin pour la terre de France, après une légion d'autres rhénans, les mêmes qualités caractérisent son œuvre, mais l'enthousiasme de l'art français centuple bientôt son merveilleux don d'harmonie. Chaque aspect de la nature reste une des parcelles du monde colossal dont rêve toute enfance germanique avec la certitude que ce monde appartient à l'allemand, mais il y discerne, en outre, tel Gœthe dans notre liberté et tel Loehr dans un corps de jeune femme, le « premier rayon du soleil nouveau ». Là-bas, Loehr pouvait devenir un savant professeur ; ici, il est un artiste indépendant.



ANDRÉ GIRODIE.



REGRETS SUR LA MORT DU CHRIST

LES DESSINS DU PONTORMO

Tant par la date de ses origines que par le nombre (environ 45.000) et la qualité des œuvres qui la composent, la collection des dessins de la Galerie Royale des Offices de Florence peut être considérée comme la collection de ce genre la plus ancienne, la plus riche et la plus précieuse. On sait de quelle passion, dès l'époque de la Renaissance, s'éprirent pour l'art et pour son histoire, les amateurs, les lettrés et les artistes de l'illustre capitale toscane. Grâce à ce vif intérêt porté à toutes les formes réalisatrices de beauté, il ne tarda pas à se former de superbes collections de dessins, entr'autres celles fameuses de Georges Vasari et de Vincent Borghini. Sur les conseils de Philippe Baldinucci, le cardinal Léopold de Médicis acquit la meilleure partie de ces deux collections qui formèrent le premier fond du Cabinet des Offices. Les munificences constantes des grands-ducs suivants vinrent accroître ce fond qui s'enrichit coup sur coup par les acquisitions faites aux nobles familles Gaddi et Michelozzi et aux collections lentement formées par Hugford et Mariette. Le don fait au Cabinet des dessins d'Emilio Santarelli, les achats et legs provenant des collections Geymüller, Morelli et Malvezzi ne tardèrent pas à le doter d'une richesse unique.



ÉTUDE POUR LA TÊTE DE JÉSUS ENFANT

Cet immense trésor, toutefois, était presque complètement ignoré. La nécessité se fit sentir d'entreprendre une publication destinée à faire connaître entre tous ces dessins ceux d'une importance artistique primordiale.

A cet effet, un comité s'est formé, composé de MM. P.-N. Ferri, conservateur du Cabinet des dessins et estampes de la Galerie Royale des Offices; Carlo Gamba, conservateur honoraire des monuments et des fouilles de Florence; Carlo

Loeser, M. A., et Giovanni Poggi, surintendant des Musées et des Galeries de la Toscane.

Ce comité se propose de publier tous les trois mois, pendant cinq années de suite, un recueil de 25 planches (soit un total de 500 planches en 20 volumes in-folio) reproduisant en fac-similé, dans les dimensions exactes des originaux, les dessins les plus beaux parmi ceux d'authenticité avérée qui se conservent dans le Cabinet des dessins et estampes de la Galerie Royale des Offices. Chaque recueil sera consacré à l'œuvre d'un seul maître ou à celle collective d'artistes ayant entre eux des affinités d'écoles et de tendances.

Le choix des dessins de chaque volume confié à la compétence d'un des quatre membres du comité; l'exécution des planches commandée à l'Institut micrographique italien; l'édition de l'ouvrage, enfin, remise aux soins de M. Léo S. Olschki, de Florence, un des éditeurs d'art qui honorent le plus l'Italie, garantissent la haute valeur artistique des volumes, la fidélité absolue des œuvres, et la présentation superbe d'une publication qui sera le monument le plus glorieux élevé jusqu'à ce jour à l'art du dessin. Les chefs-d'œuvre des maîtres italiens voisineront avec les chefs-d'œuvre des maîtres étrangers. Aux génies qui ont noms le Titien et le Tintoret, aux quattrocentistes florentins qui s'appellent Paolo Uccello, les Pollajuolo, Andrea del Verrocchio et Sandro Botticelli succéderont les dessins de ces autres génies qui se nomment Claude Lorrain et Jacques Callot, H. Swanevelt et N. Berghem, G. Susterman et Jean Both. Puis viendront les séries des maîtres vénitiens du XVe siècle, des maîtres lombards de la même époque, des Écoles florentine et bolonaise du XVIe siècle, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, le Sodoma, le Corrège, Andrea del Sarto, et le Primatice et Albert Dürer et Breughel le vieux, etc., etc.



ÉTUDES DE NU

On ne saurait trop louer le comité organisateur d'avoir consacré le premier de ses recueils aux dessins de Jacopo Carrucci dit le Pontormo, du lieu de sa naissance. Ces dessins éclairent d'un jour nouveau la figure, jusqu'ici flottante et tant soit peu laissée dans l'ombre, de cet artiste étrange, paradoxal, considéré comme un des maîtres de la Renaissance, qui fit montre, à vingt ans, dans ses premières œuvres, d'un génie aussi prodigieux que précoce et qui fut impuissant par la suite, dans les peintures de son âge mûr, à tenir les prometteuses magnificences de ses débuts.

Si à sa science profonde de la forme humaine et à son incomparable habileté à la reproduire sous ses multiples aspects, apprises à l'école de Léonard de Vinci, son premier maître, le Pontormo avait pu joindre un plus vaste esprit créateur, il eût, dans l'histoire de l'art, marché de pair avec les maîtres les plus glorieux de la Renaissance. Malheureusement la nature ne l'avait pas doté d'une imagination fertile. Beaucoup plus apte à camper des personnages isolés qu'à prêter vie à plusieurs personnages à la fois, le jeune Pontormo s'ignorait complètement, lorsque la vogue vint à lui et qu'il dut quitter l'atelier d'Andrea del Sarto, son nouveau maître, dont il avait éveillé l'envie et la haine.

Pour soutenir la réputation dont le monde artistique auréolait son génie précoce — le Pontormo n'avait pas encore vingt ans, — l'artiste commença de fatiguer son cerveau par des recherches de métier et de style capables de produire des effets puissants, des impressions profondes. Malhabile à créer de vastes compositions, il ne tarde pas, pensant atteindre ce but, à s'assimiler peu à peu, à son insu, involontairement, les qualités et les défauts des maîtres qui exercent sur son cerveau une captivante suggestion. La vie artistique, toute de travail et d'énergie de ce peintre n'est, depuis cette heure jusqu'à sa mort, qu'une longue lutte où sa personnalité se trouve constamment aux prises avec les

influences étrangères qu'il impose à son génie et qu'il suit l'une après l'autre lorsque ce n'est pas l'une avec l'autre. Quatre formes d'art le hantèrent principalement : celles de Léonard de Vinci, d'Andrea del Sarto, d'Albert Dürer et de Michel-Ange. Ces quatre noms résument son art et la double manière de sa jeunesse et de sa maturité. Si ces greffes donnèrent parfois des fruits merveilleux, tels la *Visitation* du Cloître des Servites, fresque magnifique, peinte à dix-huit ans, qui brille comme une gemme parmi les plus purs joyaux de la Renaissance et lui valut les félicitations empressées de Raphaël, de Michel-Ange et des plus grandes notabilités de la Rome artistique, la *Léda et le Cygne*, d'un charme exquis et que le Corrège n'eût pas désavoué, à tel point la grâce s'allie à la délicatesse, et ce *Portrait d'homme*, entièrement vêtu de noir, qu'aurait pu signer le Titien tellement la flamme de vie circule, transparente et dorée dans la figure et dans les mains, c'est qu'il existait de grandes affinités de vie entre leurs sèves et la sève de l'arbre nourricier. De puissantes sympathies aimantaient vers l'art de Léonard de Vinci et celui d'Andrea del Sarto la simplicité et



ÉTUDE POUR UN CHEVAL ET POUR SON CAVALIER

la sérénité de l'art du Pontormo. Tout autre fut le cas lorsque l'artiste tenta de rendre siennes la manière profonde d'Albert Dürer et surtout la manière terrible de Michel-Ange.

Réfractaire aux coups d'ailes, son art ne pouvait essayer une grande envolée sans connaître la chute. Plus l'essor était rapide et plus vertigineuse était la descente sur terre. A ce jeu-là il perdit ses forces et ses facultés. Indécis, nerveux, fier, s'acharnant à une besogne inconciliable avec sa nature, voulant quand même avoir raison d'un idéal qui le fuyait, il résolut de dépasser dans l'infini le vol de cet aigle qui avait nom Michel-Ange et de contempler de plus près que lui le soleil de l'art. Ce soleil aveugla sa pensée. Il exécuta alors un *Déluge* et un *Jugement dernier* qu'il estimait de beaucoup « plus beaux que ceux du Florentin ». Il pensait avoir fait deux œuvres sublimes. Ces œuvres n'étaient que ridicules. Le malheureux était fou. On ne peut expliquer autrement la réalisation de cette idée de « faire danser dans des tissus tendus à se rompre des muscles impossibles à force d'exagération ». Il mourut l'année d'après, en 1557, à Florence, à l'âge de 65 ans.



ÉTUDE POUR UN HOMME NU, ASSIS PAR TERRE

Le grand malheur fut que les défaillances de ce

peintre, considéré comme un des maîtres incontestés de l'Ecole florentine, eurent une influence néfaste sur l'art de l'époque. Le Pontormo réussit à attirer dans l'orbite de l'imitation michelangesque les artistes de son temps. De cette formule qui marque le premier pas de la décadence naquit le style académique, froid et tourmenté qui se prolonge jusqu'à la fin du XVI[e] siècle.

Quoique l'œuvre du Pontormo, exécutée durant sa jeunesse, nous soit parvenue presque entière et qu'il existe dans cet art plus d'une peinture qu'on peut qualifier de chef-d'œuvre, — ainsi les trois toiles déjà citées, le portrait à si fière allure de *Come de Médicis*, du musée de Florence, et surtout l'admirable fresque du Salon de la Villa Poggio à Caiano, — l'absence presque totale de l'œuvre de son âge mûr et de ses vieilles années, disparue en partie et en partie détruite, eût rendu incomplète la figure de Jacopo Carrucci, et malgré les assertions d'Orlandi et de Vassari, il eût été difficile de porter un jugement définitif sur sa valeur artistique sans le recueil des dessins originaux que la Galerie des Offices conserve précieusement de lui.



PORTRAIT DE VIEILLE FEMME

* * *

Grâce à l'étude de ces dessins on peut se faire une idée complète de la valeur de l'artiste et de la place qui lui est assignée dans l'histoire de l'art, affirme M. Carlo Gamba, dans la notice par laquelle il présente les *Dessins du Pontormo*. Ces dessins révèlent, en effet, la fulgurante vivacité de la pensée, le sens spontané de la beauté et de l'élégance de la ligne, la connaissance approfondie de l'anatomie et de la musculature du corps humain.

Mais il y a encore autre chose dans ces feuilles. Non seulement elles résument toutes les phases [illegible] d'abord, de lui-même et de plus en plus, ensuite, irrésolu, depuis l'heure des triomphes juvéniles, jusqu'à celle des efforts angoissés de l'âge mûr, essayant de se raccrocher au génie qui fuit, mais elles retracent, comme en un livre, avec une scrupuleuse et navrante sincérité, toutes les étapes d'une vie de détresse. Par une coïncidence étrange l'expression de ces figures reflète, ainsi qu'un miroir, toute la pensée de l'artiste et plus son tourment augmente plus l'inquiétude s'accroît sur cette expresssion.

La collection du Pontormo aux Offices est composée de plus de 200 dessins de toutes les périodes et de toutes les techniques. Plusieurs sont à double face. Il en est d'esquissés en une improvisation fébrile aussi rapide que le mouvement surpris au hasard; d'autres, étudiés en détail, avec une minutieuse recherche; d'autres, enfin, traités avec toute l'ampleur exigée par une œuvre d'art complète. Mais par les qualités qui distinguent chacun d'eux, tous ces dessins sont d'une valeur artistique égale et forment, en leur ensemble, un des recueils les plus importants de la Galerie.

M. Carlo Gamba a fait un choix des plus judicieux dans l'œuvre du Pontormo. Les exigences de notre revue nous imposaient une sélection dans ce choix. Nous nous sommes arrêtés aux œuvres les plus significatives du maître, à celles qui mettent en relief les quatre principales influences que subit à tour de rôle son art, ou qui témoignent d'une indépendante personnalité.

* * *

Aucun dessin du Pontormo ne révèle aussi manifestement l'influence de son premier maître que cette *Etude pour la tête de Jésus Enfant*. Dans la tête de ce bambin qui est une merveille souriante d'affection et d'intelligence, on retrouve la tradition de Léonard de Vinci tant pour l'effet des clairs-obscurs puissamment traités que pour la recherche des sentiments intimes expressivement rendus.

La composition des *Regrets sur la mort du*

Christ, une des plus admirables du Pontormo, se recommande autant par la noblesse et le naturel du groupe que par le contraste existant entre le désespoir profond de la mère et la consternation respectueuse des autres assistants. Quoique dans les jeux d'ombre et de lumière elle se ressente encore de la manière de Léonard de Vinci, l'œuvre appartient à la seconde période de l'artiste, à celle où il subissait l'inspiration d'Andrea del Sarto.

Si les *Etudes de nu* ressortent encore de la manière d'Andrea del Sarto, elles prouvent la maîtrise de l'artiste au contact de Michel-Ange, alors que, grâce au carton de la guerre de Pise, une étude approfondie du maître florentin l'eût rendu, dès cette heure, capable de vaincre les plus grandes difficultés.

La première influence d'Albert Dürer se fait sentir dans l'*Etude pour un cheval et pour son cavalier* conçue et exécutée avec autant de sûreté que de vigueur. On s'aperçoit, toutefois, déjà, d'une légère exagération dans les formes, de certaine note forcée dans les expressions.

L'*Etude pour un homme nu* est une de celles nombreuses qui servirent pour la fresque de la villa Poggio. Cette fresque magistrale marque le point culminant de l'art du Pontormo, alors que débarrassé de toutes les influences étrangères,



ÉTUDE POUR UN CHRIST MORT

il suivait avec l'enthousiasme de ses vingt-six ans, son inspiration personnelle.

Admirable par l'intensité de vie qui l'anime et par son exécution puissante et large, le *Portrait de vieille femme* a, suivant certains critiques, servi de modèle à l'une des figures des fresques de la Certosa, et, suivant d'autres, inspiré la figure de sainte Anne d'un des tableaux du peintre qui se trouve au musée du Louvre.

Autant l'*Etude pour un Christ* fait voir le retour du Pontormo à la manière d'Albert Dürer, autant le *Torse d'un homme tournant l'échine* le montre à nouveau et plus que jamais sous l'empire de la technique de Michel-Ange. Si ce torse, une des œuvres les plus significatives de la dernière manière du Pontormo, prouve son constant vouloir de s'approprier tous les secrets de l'anatomie et son art consommé dans l'exécution des plus intimes effets de la force musculaire, il témoigne aussi de son orgueilleux effort pour rivaliser avec Michel-Ange et de son obsédant désir d'être supérieur au Florentin.

C'est dans cet effort s'acharnant après une technique de détail, c'est dans cette recherche visant à des minuties anatomiques que sombra, d'abord, tout sens de composition et, ensuite, la raison d'un artiste très grand qui disparut sans avoir donné la mesure de son génie.

GAUTHIER-CARDAN



TORSE D'HOMME TOURNANT L'ÉCHINE

[illegible]



J. DAMPT — SOURCE DANS UN PARC. — L'ENFANT AU CYGNE (PIERRE)

L'ART DÉCORATIF

L'ART DES JARDINS A BAGATELLE

En 1912, la Société nationale des Beaux-Arts, sous la direction du sculpteur Pierre Roche, avait organisé dans le jardin du Grand-Palais des Champs-Elysées, une exposition de sculptures susceptibles de décorer les jardins ; et j'avais eu l'occasion, dans une de mes chroniques, de signaler à mes lecteurs tout l'intérêt qui s'attachait à cette manifestation. Il semblait en effet qu'elle signifiât un renouveau dans l'art des jardins ; on ne prend pas de telles initiatives sans avoir recueilli certains indices du goût public. Et voici que pour donner raison à M. Pierre Roche, se fondait dans le même temps une Société des amateurs de jardins, voici que cette Société, unissant ses efforts à ceux de l'Union centrale des Arts décoratifs et de la Société nationale des Beaux-Arts, décidait d'organiser une exposition en 1913, avec le programme suivant :

1° Une rétrospective de gravures, peintures, tapisseries, objets d'art se rapportant à l'art des jardins, au Pavillon de Marsan ;

2° Une exposition de peintures modernes, représentant des fleurs, et des jardins, au Pavillon de Bagatelle ;

3° Des sculptures, des kiosques et des meubles de jardin, en plein air, dans les jardins de Bagatelle.

De la première partie de ce programme, je n'ai rien à écrire : il y faudrait une bibliothèque... De la seconde, cette chronique n'a pas à s'occuper... La troisième seule nous concerne : ce n'est pas une exposition de plus ou de moins, mais une question vivante, dont nous cherchons la solution

dans le décor de l'existence, et dans l'organisation de nos paysages.

Et d'abord, *de la sculpture en plein air*. C'est là une idée favorite du maître Rodin. La sculpture est faite pour le plein air, et non pour les caves du Grand-Palais. Elle se colore et se reflète de verdure, de fleurs ; la lumière froide ou chaude passe sur elle et l'anime, la fait respirer. Ensuite, une sculpture est une équivalence du paysage ; j'entends qu'à un moment donné, l'émotion vague que nous procurent les arbres, les fleurs, les ondulations du terrain, se précise et s'exprime dans une statue, qui en est l'aboutissant logique, la formule heureuse et désirée. Ce que nous ressentions avec incertitude, dès lors s'impose à nous ; et nous comprenons mieux comment les anciens d'une créature humaine faisaient une divinité ; c'est qu'à certains moments, placée en certains lieux, elle se transfigurait, s'exaltait, se magnifiait. Enfin, une sculpture est l'écho, dans un parc, d'une architecture qu'on découvre à l'extrémité d'une perspective, au détour d'une allée ; elle est la résonnance d'une harmonie de lignes et de formes. Au lieu donc d'aligner les sculptures comme dans un hall de vente, Pierre Roche, qui est l'artiste le plus délicat, le plus subtil, le plus curieux que je sache, s'est appliqué, avec un tact infini, à trouver dans le parc de Bagatelle, les coins de nature qui semblaient appeler une figure. Et il est arrivé ceci, qu'à part quelques erreurs dont Pierre Roche n'est pas responsable, mais qu'on ne pourrait reprocher qu'aux auteurs eux-mêmes, malgré quelques indiscrétions... monumentales, quelques fautes d'insistance et de proportion, quelques bienveillances exagérées, des sculptures que nous avions déjà vues au Salon, et qui là nous avaient paru insignifiantes ou médiocres, nous paraissaient passables, et que les meilleures paraissaient excellentes.



A. BARTHOLOMÉ — ENTRÉE D'UN PARC — FIGURE DÉCORATIVE (PIERRE)

Ne parlons pas, si vous voulez, de la fontaine de Bouchard (qui représente une fillette donnant à manger à une chèvre), ni des inventions de M. Guimard, l'inventeur du style ténia, ni du banc de M. Greber (pourquoi cette architecture, que n'exige pas un auvent, que n'expliquent pas les proportions?), ni de certains vases bleus dans le jardin fleuriste, ni de certaine Japonaise due au ciseau de Mlle Alaphilippe, ni d'une fontaine de Lamourdedieu, ni d'une fontaine de Desruelles, ni des combinaisons de Majorelle, ni de certain

groupe important de M. Hugues ; je les indique, non pour le vain plaisir de critiquer des œuvres en elles-mêmes, mais parce qu'elles me semblent capables de fournir des arguments faciles aux adversaires de tout art moderne, aux apôtres de la brocante, et par conséquent dangereux pour le but que nous poursuivons, nous tous qui sommes persuadés qu'un art est une expression de la vie contemporaine et non une somme de décrépitudes... En revanche, que d'arguments en notre faveur ne trouverons-nous pas, dès cette année, dans ce délicieux jardin de Bagatelle.

Le Terme de Fernand David, par exemple, au carrefour de deux allées ; près de l'orangerie, les deux vases de Mlle Poupelet, dont nous aimons infiniment le talent original et savoureux ; le cerf de Gardet poursuivi par la meute : au Salon, nous avions trouvé que cette meute, si près de la curée, était bien calme ; ici, au milieu de ce petit étang où naviguent les canards japonais, on ne voit que la belle et fière silhouette du cerf aux abois ; le charmant jardin d'iris avec les quatre petits Termes de Quillivic, le banc de pierre de Laporte-Blairsy, l'ingénieuse fontaine de Aubé, et surtout, surtout, la fontaine exécutée par Pierre Roche pour M. Sainsère, conseiller d'état : une stèle de granit gris, sur laquelle vient se placer la Vénus en bronze avec son coquillage, et qui se place elle-même sur la roue, forgée par Robert, laquelle fera sourdre l'eau ; je ne connais rien de plus harmonieux que cette association du bronze, du granit et du fer forgé, que cette union souple de lignes et de formes, de plus joli que le sentiment de cette œuvre. Voici maintenant, dans l'ombre sévère des sapins, le groupe des Druides, de Piron ; dans une grotte, un groupe de Fix-Masseau ; dans une autre grotte, une délicieuse figure de Dampt, un enfant cherchant à enfourcher un cygne ; sous un acacia, le Silène de Bourdelle ; sur un fond de buis, d'arbres au feuillage opaque, au vert très nourri, la belle figure nue de femme agenouillée, par le maître Bartholomé, qui a trouvé auprès du public le plus légitime succès ; non loin, sur un pilier de balustre en pierre grise, une statue de femme par Mme Albert Besnard : je pense en voyant cette œuvre d'un sentiment si rare, à ce type féminin, au torse mince, allongé, que préférait Chassériau ; et je pense surtout — puisque c'est là ma préoccupation — que les statues dans les jardins font merveille sur le sol, que c'est une faute de les placer, comme on l'a fait au jardin des Tuileries,



Mme YVONNE SERRUYS — CLÔTURE DE PARC — FONTAINE ADOSSÉE (PLÂTRE)



ROBERT — ENTRÉE DE LA ROSERAIE — PUITS [illegible]

par exemple, sur le gazon... D'autres fontaines encore ; celle de Abal, qui a trouvé de si justes expressions d'enfants ; celle de Mme Yvonne Serruys : imaginez un puits avec une charmante ronde d'enfants se déroulant autour de la margelle, comme les bambins, à Prato, autour de la chaire de Donatello, et le puits lui-même adossé à une niche avec un fronton d'où les enfants versent l'eau.

Dans le parc, on a disposé des kiosques ; ceux de Vybo, de Martine, m'ont paru agréables, avec leurs ameublements de jonc tressé, leurs tentures de cretonne et leurs treillis de bois pour les roses. J'ai beaucoup apprécié, dans l'orangerie même, les meubles de jardin de M. Maxime Dethomas, ceux de M. Dresa, l'ordonnance de M. Sue, les tentures de M. Jaulmes, exécutées par la manufacture de Rambouillet, un peu moins les meubles de M. Véra ; j'ai goûté, d'autre part, un cadran solaire avec figures de singes de M. de Coutouly (un motif employé autrefois dans les cadrans solaires), le beau puits en fer forgé de M. Robert ; les deux Termes de M. Pierre Roche, d'une expression ouverte ou énigmatique, à l'entrée de la Roseraie ; les vases de M. Dunand, ceux de M. Duchâtelier, à couverte mate, disposés sur un mur garni de lierre. M. Forestier, le conservateur du Bois de Boulogne, très entendu, très érudit et d'ailleurs homme de grand goût, a suggéré à M. Robert de forger, comme on le faisait jadis, des supports de rosier d'une forme heureuse, qui pendant l'hiver ne déparent point les jardins ; il a eu, d'autre part, l'excellente idée de faire planter les fleurs, de manière qu'on ne voie pas la terre, et que leurs couleurs s'enlèvent directement sur le gazon dru et vert. Enfin, dans un kiosque, sur la terrasse de la Folie, un groupe de Rodin, *l'Amour et Psyché*, est disposé de telle sorte qu'on l'aperçoit dans une glace, en même temps que les verdures reflétées : le paysage semble entrer par les baies ; il y a là une disposition intéressante des sculptures qui réclament un abri, et qui ont besoin en même temps d'une lumière de plein air.

On voit par cette énumération combien est vaste et fécond le champ des recherches qui tentent dès à présent les Amateurs de jardins ; mais ce serait une erreur de croire que ces curiosités doivent se satisfaire dans un sens ou dans un autre. Il m'a semblé qu'il y avait quelque chose d'agressif dans l'admiration qu'on manifeste depuis peu de temps à Le Nôtre ; en inaugurant aux Tuileries, la réplique de son buste par Coysevox, que l'on voit encore en l'église Saint-Roch, M. Maurice Barrès a dit des choses excellentes..., et il a vanté, en bon termes, la discipline de l'esprit français et des jardins de l'intelligence...Convient-il, cependant, de mépriser Hubert Robert, et faut-il oublier, dans notre goût pour les idées générales, que si nous admirons le parc de Versailles, nous aimons celui de Bagatelle : il n'est pas nécessaire, pour y prendre quelque plaisir, de marcher à quatre pattes... et il y a, M. Corpechot, autant de cadence, d'ordre et de rythme dans une phrase de Jean-Jacques que dans une oraison de Bossuet...

LÉANDRE VAILLAT.



PIERRE ROCHE. — PARTERRE DE FLEURS. — POSTE D'EAU
GRANIT ET BRONZE (FERRONNERIE DE E. ROBERT)

LE MOIS ARTISTIQUE

Exposition de Peintures de George Desvallières (*Galerie E. Druet, 20, rue Royale*). — Des *natures mortes* — entr'autres la *Bougie* et le *Fauteuil Bleu*, — d'une minutieuse observation, quelques « nus » — parmi lesquels *Hercule aux Hespérides* et *Sainte Charité*, d'une superbe académie, forment une partie des vingt-huit envois de l'artiste à cette Exposition. L'autre partie est composée de son œuvre religieuse. Cette œuvre, d'une inspiration très noble et très personnelle, révèle une grande maîtrise au service d'une foi ardente. Je ne connais rien de plus impressionnant que ce *Christ à la Colonne*, de si humaine et si divine expression, en même temps et où le peintre s'est attaché, semble-t-il, à rendre la double nature de l'Homme-Dieu par la fusion d'un réalisme des plus puissants avec un idéalisme des plus extatiques. Les mêmes observations peuvent s'appliquer au *Christ en Croix*. — Dans un tout autre ordre d'idées sont conçues *L'Annonciation* et *Sainte-Famille*. Le sentiment religieux trouve ici sa réalisation dans un très curieux modernisme uni à une simplicité primitive, presque archaïque. La grande toile décorative *Jeanne d'Arc*, mérite une mention particulière. En lisant les deux lignes qui accompagnent l'envoi nous comprenons la haute signification de cette œuvre où l'artiste a mis toute la maîtrise de son talent, où le père a mis toute la gratitude de son âme.

L'art contemporain tiendra compte à M. George Desvallières d'avoir ainsi rajeuni de la plus heureuse façon un genre — celui de la peinture religieuse — où tout semblait avoir été dit.

Exposition des Œuvres de Thomas Couture (*Galerie Levesque et Cie, 169, Faubourg Saint-Honoré*). — A tous ceux que l'art de Thomas Couture intéresse, je ne saurais trop recommander la spirituelle et substantielle préface dont M. Armand Dayot a fait précéder le catalogue de cette Exposition. C'est une des premières monographies écrites sur l'auteur des *Romains de la décadence*. Semée d'anecdotes et de traits d'esprit, elle nous initie, de vivante façon, à l'existence intime et à la technique de l'artiste en même temps qu'elle s'élève, de véhémente manière, contre le snobisme de notre époque et l'anarchie picturale de nos jours. — Soixante-seize peintures et cinquante-huit dessins forment l'ensemble de cette rétrospective à laquelle ont contribué les collections de Mmes J.-Th. Couture, Paul Broca, Langweil, Roger-Gaudin et de MM. Beurdeley, Leblanc-Barbedienne, Arnoult, Ottoz, Mascart, René Parent, Maurice Magnin, Dr G. Gautier, Cherfils, Meyer-Riefstahl, E. Deville, Paul Flat et de Lagotellerie.

Parmi les plus intéressants numéros de l'Exposition je citerai : les portraits de *M. Barbedienne*, *Michelet*, *Mme Longfellow et Mgr Sibour* : *le Pifferaro*, *les Promises*, *le Fou*, *Baigneuse*, *l'Ivresse de Pierrot*, *la Vieille Courtisane*, *la Femme en Mantille*, *la Courtisane*, et surtout *l'Enfant prodigue*, une de ses meilleures peintures, et *le Juge endormi*, « une merveille de composition, d'esprit, de couleur et de dessin, qui fait songer à la fois à Daumier et à Chardin ».

A remarquer aussi la toile *Villiers-le-Bel*, un des rarissimes paysages que le peintre ait exécutés.

On regrette, sans doute, l'absence du *Fauconnier*, présentement à Berlin, qui est non seulement l'œuvre maîtresse de Couture, mais une véritable œuvre maîtresse dans toute l'acception du mot. On s'en console en pensant que l'artiste n'a pas laissé que ce chef-d'œuvre : il a laissé aussi Manet qui fut son élève ; il a laissé Courbet et Puvis de Chavannes qui fréquentèrent son atelier.

Adolphe Thalasso.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

Galerie E. Druet, 20, rue Royale. — Exposition [illegible]

[illegible] Art plastique. — Exposition [illegible]

[illegible] *rue Laffitte.* — Exposition [illegible]

[illegible] *Place Vendôme.* — [illegible]

[illegible] — Expo[illegible]

[illegible] *Boulevard Malesherbes* [illegible]

[illegible] *rue Laffitte.* — Exposition [illegible] (Peintures, pastels, dessins, gravures).

[illegible]

Galerie Max Rodrigues, 72, rue du Faubourg Saint-Honoré. — Exposition [illegible]

Galerie [illegible], 40, rue des Saints-Pères. — Exposition [illegible] Pastels et eaux-fortes.

Cercle Artistique et Littéraire, rue Volney. — Exposition rétrospective de [illegible]

Galerie de l'Union des Arts, 132, Boulevard Montparnasse. — Exposition [illegible]

[illegible] *rue Laffitte.* — Exposition [illegible] Impressions d'Espagne.

ÉTRANGER

Madrid. — Exposition de Peintres Espagnols de [illegible] siècle.

Pittsburg, au Carnegie Institute. — 17me Exposition annuelle de peinture.



L'ART FRANÇAIS A L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE MUNICH — UN DES ASPECTS D'UNE DES SALLES DE LA SECTION FRANÇAISE

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ALLEMAGNE

L'exposition internationale au *Glaspalast* de Munich est comme de juste la grande préoccupation artistique d'un été qui sera moins surchargé que de coutume. A Leipzig une exposition d'architecture annoncée par une affiche saisissante en sa grande simplicité, de M. Erich Waschneck, une colonne blanche sur fond noir ; à Dresde, les fêtes sur lesquelles nous reviendrons, de l'Institut Dalcroze de Hellerau ; à Breslau, les expositions et festivals historiques qui commémorent le centenaire des guerres de la délivrance — elles nous ont valu, en avril, de la revue berlinoise *Die Kunstwelt,* un merveilleux numéro spécial, bourré de reproductions de l'art et des souvenirs de l'Empire ; — à Munich encore, la foire annuelle qu'est l'exposition sans jury, puis une exposition d'ameublements de bureaux ; à Berlin, l'exposition en honneur du jubilé de vingt-cinq ans de règne de l'Empereur, avec sa complète rétrospective Franz Stuck ; c'est à peu près tout ce que le voyageur en Allemagne aura à se mettre sous la dent cette année. Et ce n'est du reste pas peu. De tout cela, le *Glaspalast* demeure la manifestation d'art traditionnelle, la plus considérable aussi, celle où il y a le plus à apprendre et à comparer, celle où l'on peut revenir sans jamais en avoir épuisé l'intérêt.

L'Allemagne y apparait extrêmement mêlée. Chaque société ou région y conserve son individualité et le recrutement de chaque salle ou de chaque groupe de salles s'opère selon des esthétiques et des critères souvent bien un peu contradictoires. De telle sorte l'impression n'a aucune unité et reste d'autant plus incertaine que des groupes entiers se sont abstenus ayant, ainsi que je l'ai dit et qu'il le faut sans cesse répéter, leurs locaux établis ailleurs.

La Sécession montre une crucifixion de M. Franz von Stuck qui semble devoir au moins quelques éléments à celle de M. von Keller jadis. *La Légende* (de Saint Procope, ou de la cathédrale de Bamberg) de M. Adolf Hengeler, un nu sur fond bleu de M. von Keller, un beau paysage et une vilaine créature de M. de Habermann, des fantaisies décoratives de M. Julius Diez et une douzaine d'autres œuvres notables se partagent les suffrages du public. Le nôtre va tout droit aux quelques portraits de M. Leo Samberger, auxquels le fond blanc de la salle cause un tel détriment. M. Samberger peut s'en consoler en feuilletant le sobre et consciencieux volume que MM. Esswein et le grand éditeur munichois Georg Muller viennent de lui consacrer et où cent-sept de ses portraits les plus austères, les plus convaincus, sont reproduits avec assez de fidélité persuasive pour que désormais la place de ce grand artiste soit infailliblement marquée entre Lenbach et Carrière. On consultera surtout avec profit dans ce livre la magistrale série des portraits de confrères munichois,

[illegible] la Pinacothèque, collection sans analogue nulle part et exemple qui devrait être suivi ailleurs. S'occuper après coup de rassembler les portraits de peintres par eux-mêmes ou par leurs confrères, c'est bien pour des musées comme le Louvre ou les Offices. Pour d'autres moins notoires et peut-être même pour ceux-ci également, ne vaudrait-il pas mieux savoir prévoir, alors que les difficultés de tout ordre ne sont pas encore insurmontables?

La grande médaille d'or de l'exposition, l'unique, est échue à un membre du groupe *Barière*, dont je vous ai bien souvent signalé les étonnantes recherches dans le domaine des techniques *a tempera*, M. Hermann Urban. Jamais récompense n'a été mieux méritée, aussi fut-elle décernée à l'unanimité, fait à peu près sans précédent dans les annales du Glaspalast. Au groupe Luitpold, je signalerai un flamboyant paysage du lac de Garde, à travers des vignes noueuses dépouillées, de M. Hans Lietzmann, bien préférable à sa version un peu risible des exploits athlétiques du jeune Achille.

Parmi les sections étrangères, la Belgique a deux assez bonnes salles. Malheureusement, le jour de l'inauguration, elles furent si nauséabondes des essences chimiques dont avaient été saturés les tapis et des tentures de marchande à la toilette, que nous avons fait comme tout le monde, nous nous sommes sauvés. Le mauvais goût de ces nippes, d'un tel contraste avec la belle ordonnance de la salle française et l'exquise élégance des salons autrichiens, est fort regrettable pour quelques beaux Claus et Laermans, et surtout pour un excellent paysage d'hiver, un étang à moitié gelé de M. Edmond Verstraeten. La Suisse continue à défrayer toutes les conversations par ses nombreuses recherches d'originalité factice d'où se détachent avant tout l'art sobre et sain et le beau don de composition de M. Max Buri. Un livre bien complet et d'un prix fort modique, tout en illustrations soignées, vient de paraitre sur cet art suisse moderne: c'est celui de M. Hans Greber, dans les éditions à un mark quatre-vingts, qui ont un si prodigieux succès de M. Karl Robert Langewiesche, à Kœnigstein, dans le Taunus. Encore une de ces initiatives privées où gît l'un des secrets de la grande prospérité allemande moderne. Ici une centaine d'impeccables reproductions nous donnent l'essentiel de cet art suisse ultra-moderne sans autre secours que quelques indications documentaires. Ainsi en avait-il été précédemment de volumes non moins parfaits sur Michel-Ange, par exemple, ou la statuaire antique et moderne.

William Ritter.

AUTRICHE-HONGRIE

Tandis que l'exposition de l'Adriatique à Vienne tire sa palpitante actualité de la politique, le plus clair événement de la saison dans le domaine qui nous intéresse est la façon dont le grand Empire bicéphale a compris, voulu et réalisé la représentation de son art au *Glaspalast* de Munich. Tout d'abord deux salles hongroises auxquelles nous consacrerons à peu près entière notre prochaine chronique, et une halle de sculpture où dominent le Tchèque Jean Stursa avec ses études de femmes grasses, à l'orientale, et le Polonais Xavier Dunikowski, de Cracovie, avec ses personnages de plain-pied, dont nous avons parlé lors de l'exposition *Sztuka* à Vienne. Puis une série de salles plus petites, abandonnées à quelques artistes. Max Svabinsky pour sa part en a deux et son œuvre y apparait d'une telle importance que l'*Art et les Artistes* lui consacrera sous peu un article spécial, ce qui nous dispense d'insister. Gustave Klimt se montre aussi, dont la grande toile qu'il intitule *la Vierge* est la pièce de résistance, et certain paysage, un crucifix de campagne enguirlandé de volubilis epanouis au soleil, le grand charme. Jean Preissler auprès de Svabinsky donne l'autre côté de la question art tchèque,tout ce que Prague pouvait produire de plus libre dans l'invention gracieuse, de plus hardi dans la couleur délicate... C'est Théocrite revenant en Bohême, cherchant l'idylle dans les sols de scories d'usine aux bords des ruisseaux noirs et, chose étrange, l'y trouvant plus touchante et séduisante qu'en Sicile même. Franz Rumpler est un vieux maitre viennois que vingt revirements de la mode pendant sa longue carrière n'ont pas empêché de suivre avec tranquillité sa voie, sans demander si cela convenait à qui que ce fût. Le voici quelquefois « trop petit maitre » fignolé, mais de ci de là s'apparentant presque à Leibl ou à Ribot, ces beaux peintres d'autrefois dont chaque année nous éprouvons davantage la nostalgie. M. Oscar Laske, également de Vienne, s'il fallait absolument lui chercher des ancêtres, nous [illegible] de la Bretagne, de [illegible] M. Karl Sterrer [illegible] Histoires qui [illegible] les petits Autrichiens [illegible] sang; M. Ferdinand Andri, un décorateur dont l'activité va des plus vastes murailles aux livres pour enfants et de la plus large lithographie en couleurs jusqu'à des ornementations grandes comme des timbres-poste. De gigantesques projets de mosaïque donnent à sa salle je ne sais quel air hiératique byzantin qui lui aliène les sympathies ultra-modernistes. Il faut réagir et au contraire s'arrêter longuement. On est récompensé par la découverte de quelqu'un. Enfin deux Polonais, le maitre Falat et Léon Wyczolkowski se partagent une dernière salle qui ne le cède à aucune autre en intérêt. Le premier est surtout un aquarelliste d'une fabuleuse habileté, qui excelle à rendre les fêtes populaires autour des petites églises de bois de son pays galicien, les foires de village bariolées, les chasses à l'ours dans les frimas. Le domaine de l'autre est à proprement parler universel : pêcheurs et labourage d'Ukraine aux éclairages spéciaux, fleurs et natures mortes (des morceaux entre autres du tresor de la cathédrale de Cracovie), des portraits, des pastels de montagne surtout d'une verve et d'une santé vigoureuses. Il est clair que nuls mieux que les Polonais n'ont su plus brillamment s'assimiler les splendeurs de l'art occidental, et se tenir au courant des fluctuations du goût et des manières de peindre de France et d'ailleurs.

Et cela de tout temps. C'est ce qu'excelle à prouver un bien intéressant livre de M. Alfred Lauterbach : la *Renaissance à Cracovie* (Georges Muller, Munich). Il s'y démontre une fois de plus sans conteste que les Slaves mieux que tout autre peuple savent en un tour de main se rendre maitre des cultures les plus difficiles, les plus opposées et il établit que nulle part la Renaissance italienne n'a eu plus de facilités à s'implanter qu'en Pologne et d'une façon plus pure et plus complète. La Pologne a toujours été du reste par son catholicisme en liens plus particulièrement étroits avec l'Italie. La richesse de la parure illustrative du livre de M. Lauterbach suffit à rendre évidentes à tous les yeux ses conclusions.

A Kutna Hora de Bohême, l'archi-doyen Karel Vorlicek

étudié en une monographie du plus haut intérêt cette magnifique église de Sainte-Barbara où les restaurations entreprises de 1884 à 1905 n'ont, Dieu merci, rien endommagé. Les fresques qui ont fait notre admiration, surtout le martyre de Sainte Catherine, sont assurées grâce à M. Sequens de Prague de perpétuer un parfait échantillon de la façon de composer de ces vieux maîtres bohèmes, dont l'influence se faisait sentir même en Allemagne, ainsi que vient de le démontrer à son tour en pleine académie de Munich, M. le D[r] Hugo Kehrer dans sa savante monographie consacrée aux fresques gothiques de la *Pfalz* de l'Empereur à Forchheim, contribution de première importance à l'étude des origines de la peinture en Franconie.

W[illegible] R[illegible].

BELGIQUE

Je vous parlerai, dans une prochaine lettre, de la section des Beaux-Arts à l'Exposition de Gand, qui compte un compartiment français très important. Dans celle-ci il convient de dire ce que fut l'annuel Salon de Printemps organisé par la Société des Beaux-Arts.

Ce Salon compte peu d'œuvres étrangères. La France est représentée par le grand panneau décoratif d'Aman-Jean : *les Eléments*, très admiré pour la sérénité de sa composition, pour sa grande allure décorative et sa sobriété, et par un paysage vigoureux et austère de M. André Dauchez : *Bois de pins sur l'Odet*; l'Allemagne par MM. Unger et Heinrich Vogeler de qui l'*Annonciation* a, sans grande émotion, une sécheresse gothique; l'Angleterre par un tableau de Lavery; l'Espagne par une toile sombre d'une expression intense sous le dessin serré, de Valentin de Zubiaurre; la Hollande par des peintures peu consistantes de Toorop contrastant avec des dessins d'une concision crispée, du même artiste.

L'envoi étranger le plus important est celui de Joseph de Mehoffer, de Cracovie. Il est très varié et très intéressant. Une composition très simple, — quelques têtes couronnées de fleurs, — intitulée *Princesse en rêve*, est délicieuse de fraîcheur et d'originalité, et tel le portrait de femme, si simple de ligne et de couleur, dégage une émotion profonde par la seule conscience de sa facture.

On a consacré une partie de ce Salon à l'œuvre de trois artistes disparus : Jean De Greef, Eugène Smits et Félix ter Linden. D'Eugène Smits, de son art très noble, je vous ai parlé récemment. Félix ter Linden, artiste modeste, aux intentions très hautes, fut un peintre un peu timide, semble-t-il ; mais il a laissé quelques œuvres vigoureuses où s'annoncent parfois les visions lumineuses d'aujourd'hui. La grande révélation est fournie par les paysages de Jean De Greef, l'un des premiers et des plus forts parmi ceux qui, en Belgique, dégagèrent le paysage des conventions qui l'étouffaient. De Greef, avec un instinct admirable, a peint la nature brabançonne, toute sa puissance enveloppée de toutes les subtilités dont la pare la lumière changeante. C'est un impressionniste, mais par la vision éblouie et par la spontanéité de l'exécution seulement, non par le procédé. Parmi ses soixante-dix toiles que l'on a réunies, il n'en est pas une qui soit indifférente. Et l'ensemble affirme la conquête accomplie par l'impressionnisme il y a trente ans.

Il serait difficile de dégager, dans les envois belges, une tendance générale. Tandis que certains de nos peintres, tel Claus, tel M. Michel Sterckmans qui expose un vibrant torse de jeune fille, demeurent éblouis par la lumière éclatante, d'autres sont attirés par le mystère de la demi-obscurité où les couleurs chatoient furtivement, où un rayon de clarté a quelque chose de magique, comme dans les admirables toiles de Laermans, pleines de tragique occulte. C'est le cas de Victor Marchal, de Beauck, de Servaes, quelquefois de van de Wœstyne et de Spilliaert, deux artistes très personnels qui apportent des accents nouveaux, d'Hermann Courtens, de Hynckes, de Boonen, de Faut, du troublant Alfred Delaunois qui évoque si puissamment l'ombre des cloîtres et des chapelles, de Mellery, aussi d'un nouveau venu : M. A. Sherwood qui montre, dans une atmosphère trouble, de délicates symphonies en gris, et d'un autre nouveau venu : Piet Gillis de qui un paysage de neige a un ciel frissonnant.

Parmi les luministes, il faut citer Georges Lemmen, avec son ardente *Baie de Beaulieu*, Rodolphe Wytsman avec ses paysages de la Meuse, de grand style, et Ensor avec deux marines aux clartés atténuées, et Jefferys, avec ses vues de Paris et sa forte étude, si onctueuse, de l'église de Brielle.

Et puis il y a ceux qu'on ne peut classer ni d'un côté ni de l'autre, comme cet étrange et attirant Rik Wouters, qui expose une nature morte : *Pommes pourries*, d'une extraordinaire saveur de tons, et que nous retrouvons à la sculpture avec un portrait à mi-corps, violent, savant et expressif. Ce sont ceux qu'attirent les combats de la lumière et de l'ombre et qui voient les choses et les hommes dans le jour amorti : Van Zevenberghen, peintre savoureux et vibrant ; Gouweloos, qui fait vivre ses figures, ses nus, dans l'atmosphère assoupie d'un intérieur ; Levêque, évocateur de formes « rubéniennes », Hens qui donne une vie pathétique aux nuages de l'Escaut, Thomas, Van Holder, Pinot, Hageman, Hentzé, peintres de figures, préoccupés surtout d'expression, Crahay, Reveland, Krasnobetell, et des maîtres tels que Frédéric et Fabry.

Il y a enfin, dans la sculpture, un chef-d'œuvre : *Premier Matin* d'Egide Rombaux, une simple figure de femme, d'un rythme paisible et puissant, et qui est une merveille de forme frémissante.

G. V. Z.

EGYPTE

Je n'écris d'habitude ici que des lettres de Hollande, mais ayant découvert pendant un séjour au Caire une intéressante tentative d'enseignement des beaux-arts aux indigènes, M. Dayot, avec sa bienveillance accoutumée, m'a permis de faire connaître cet essai aux lecteurs de *l'Art et les Artistes*.

Le Caire est la ville des contrastes par excellence. On y voit de « vieux Turcs » fraterniser [illegible] des [illegible] « d'occupation », — de jeunes femmes Cairotes vêtues de satin noir et le petit voile blanc sur le nez, suivies d'un vieux nègre barbu qui porte leur cartable, sortir de l'Université du Caire, — un descendant authentique d'un beau-père de Mohammed, ayant le bon goût hautement aristocratique de porter encore l'ancien costume national, circuler dans un délicieux coupé portant la marque du meilleur carrossier de Paris.....

Aussi n'ai-je été nullement surpris lorsqu'un matin, ayant l'honneur de causer d'art avec M. Maspéro, le célèbre archéologue qui est aussi un critique d'art des plus pénétrants, celui-ci me donna le conseil d'aller visiter *l'École des Beaux-Arts du Caire*, d'assez récente création. Nous avions causé régionalisme et internationalisme, à propos d'une petite enquête que je venais de mener à bonne fin (1), et à ce propos M. Maspero me dit d'aller voir les résultats de l'enseignement, très bien compris par le Directeur de cette Ecole, chez des élèves indigènes.

Par ce jour de printemps le soleil dardait plus violemment encore que d'ordinaire, et le bleu des Paulownias vibrait avec une splendeur plus intense que d'habitude dans son rayonnement d'or.

Du boulevard Mohammed-Aly je fus bientôt dans Darb el Gamâmiz, rue très locale où des portes grandes ouvertes me laissaient entrevoir des jardins de palais évoquant certaines descriptions des Mille et une Nuits. Non sans difficulté, je parvins à me faire indiquer par quelque complaisant *bauâb*, le vaste bâtiment qui contient l'Ecole [illegible] M. Laplagne.

Mais avant de parler de celle-ci, je veux raconter comment elle fut fondée, à quel geste vraiment princier, tout à fait oriental, elle doit sa création.

Il y a quelques années, M. Guillaume Laplagne, un jeune sculpteur français habitant le Caire, exposa à S. A. le Prince Youssouf Pacha Kamel une idée qui lui était venue : faire renaître l'art égyptien qui s'est épanoui si brillamment durant tant de siècles. Le Prince, sans hésiter, fit don à M. Laplagne d'une somme considérable, afin de lui permettre de mettre ses idées à exécution.

Cet essai ayant donné au bout d'une année des résultats inattendus, le Prince Youssouf Kamel a doté alors l'Ecole des Beaux-Arts du Caire d'un revenu de quatre mille livres environ (soit 100.000 francs) assurés par [illegible] *wakfen* (donation irrévocable).

Très justement M. Laplagne, considère que c'est l'étude d'après nature du paysage et de la figure qui fera retrouver au peintre et au sculpteur l'inspiration égyptienne pure. Les futurs artistes égyptiens subiront les influences du milieu où ils sont nés et de la vie qui les entoure, et très justement il a dit : « l'art futur de l'Egypte sera égyptien, ou il ne sera pas ».

Aussi la plus grande difficulté dans l'enseignement sera-t-elle de veiller à ce que les élèves ne subissent pas trop l'influence de l'art européen ; de soigner à ce qu'ils se rattachent aux traditions de leur patrie, riche en manifestations si diverses et si nobles pendant la période musulmane.

L'architecture et l'ornement semblent particulièrement indiqués dans le pays où ces arts atteignirent un suprême développement au moyen âge, période pendant laquelle ils sont bien plus subtils et bien plus profonds qu'un examen superficiel ne le ferait croire

Pour la sculpture, un jeune homme, Mahmoud Moukhtar, faisait preuve d'aptitudes spéciales. La classe de peinture semblait plutôt servir d'enseignement pour les autres branches d'art appliqué ; l'architecture donnait des résultats déjà sérieux.

L'ensemble toutefois est remarquable et si l'intelligent Directeur parvient à relier l'art nouveau de la jeune Egypte à ses origines (sans la moindre idée de pastiche), les fruits les plus précieux ne se feront pas attendre dans le pays où, pour ne pas parler de l'Antiquité, l'art arabe a édifié les incomparables mosquées, et atteint une élégance et une beauté aussi raffinée que possible. A cette époque l'art décoratif recourait, dans sa richesse et sa fantaisie, aux ressources du bois, de la pierre, de l'acier, du bronze, de la faïence, du verre.....

Et si l'art égyptien arrive à renaître et à refleurir, l'honneur en reviendra à S. A. le Prince Youssouf Kamel qui, grâce à son esprit compréhensif et à sa grande générosité, aura mis les jeunes Egyptiens à même d'étudier, sous une direction bien comprise, les arts qui ont toujours été la gloire du Caire et de l'Egypte.

PH. ZUCKER.

ESPAGNE

PARMI les nombreuses expositions d'artistes contemporains dont l'abondance des matières m'a obligé d'ajourner le compte-rendu le mois dernier, ou qui se sont ouvertes depuis, il n'y a guère que la place de mentionner celles de MM. Béjar et Dorda, l'un et l'autre pastellistes et portraitistes surtout mondains et féminins, inspirés de l'école anglaise ; d'Octavio Bianqui (paysages, marines et figures d'une tonalité trop grise) ; des frères Zubiaurre, Ramon (portrait de M. Unamuno, types basques, salamanquins et gitanes) et Valentin (vieux palais de l'Inquisition), qui persistent à compromettre de fortes qualités par un coloris factice et lugubre à l'excès ; du caricaturiste Galvan et du [illegible] Domingo, dont a déjà été décrite, dans le numéro consacré aux *Animaliers*, la virtuosité d'interprétation des sujets tauromachiques, mêlés cette fois à quelques notes sincères de la vie rustique ou maritime. Quant à l'exposition officielle des Arts Décoratifs [illegible] qui semble, cette année, réservée aux débutants, elle donne, à vrai dire, une bien triste idée du goût et des méthodes [illegible] gnement de ces arts. Presque tous les envois peuvent se classer en trois catégories : la plupart, d'une vulgarité et d'une gaucherie puériles ; d'autres, à prétentions modernistes non moins fâcheuses, comme ceux de l'Ecole des Arts et Métiers de Séville, où l'on apprend apparamment à renier toutes les traditions de la belle céramique sévillane ; d'autres enfin, inspirés, parfois trop servilement, de modèles anciens et locaux, mais où l'esthétique trouve cependant mieux son compte, tels ceux des Écoles de Grenade ou de Tolède. La sanction d'une telle Exposition devrait être la fermeture ou la réforme complète de centres d'enseignement qui ne servent qu'à pervertir ou laisser végéter l'art industriel national, au lieu de savoir en adapter au progrès moderne les formes populaires, si riches en Espagne, comme l'atteste une intéressante exposition de dentelles actuellement ouverte aussi à Madrid. Parmi les autres envois, on ne peut citer que la céramique de M. Juan Zuloaga, dont les sujets empruntés à la vie castillane semblent préférables à ses allégories et ses réminiscences gothiques ; la poterie de Talavéra, pastichant un peu trop le « vieux », de M. Niveiro ; les panneaux décoratifs agricoles de M. Manuel Villegas (pour la conception plutôt que l'exécution) ; les aquarelles de M. Sobrino, et quelques autres.

Le mouvement de régionalisme artistique dont les effets plutôt bienfaisants se font déjà sentir dans diverses provinces, a gagné l'Extrémadure, cette contrée d'une originalité puissante mais un peu hermétique, qui donna le jour à Zurbaran. Une exposition ouverte à Badajoz a présenté, avec le vétéran Méjia, la phalange des jeunes artistes extréméniens, les peintres Eugénio Hermoso et Adélardo Covarsi, les paysagistes Carrasco et Goméz Caton, les sculpteurs Aurélio Cabréra, Almendro, Hidalgo, etc. Les deux premiers surtout tirent de la vie rurale si typique de leur pays natal une inspiration, robuste chez Covarsi, plus délicate chez Hermoso dont les figures féminines et enfantines feraient un interprète accompli de la poésie champêtre, si sa couleur ne devenait parfois un peu plate et terne. Quant à Cabrera, on lui doit d'intéressants essais de restauration de la taille sur bois arabe.

Au *Favans Catala* de Barcelone, la Société des Dessinateurs humoristiques de Paris a organisé une exposition de caricatures d'une quarantaine d'auteurs, assez froidement accueillie par la critique locale, qui reproche surtout à ces œuvres de manquer de véritable humorisme. Elle ne fait guère d'exception que pour Léandre avec son *Pansard de Rhodes* à l'instar du *Penseur de Rodin*, et *Les Jocondes*, les eaux-fortes de Redon, les gouaches de Borelli, les tableaux de Grün, Nobillet, Marchand et les gravures de Wagner, tout en remarquant que les envois des deux derniers ne sont guère à leur place dans une exposition d'humoristes. Le fait que la moderne caricature espagnole copie plutôt les modèles allemands du *Simplicisimus* ou de *Jugend* n'est sans doute pas étranger à ces appréciations.

J. Causse.

ORIENT

Andrinople. — *Ses mosquées et ses monuments.* — Au moment où l'inéluctable *C'était écrit* décide le démembrement de l'Empire Turc en Europe, il convient de jeter les yeux, ainsi que nous l'avons fait pour Salonique, sur les trésors d'art de l'ancienne capitale des Sultans qui devint, après la prise de Constantinople, la deuxième ville de la puissance ottomane.

Si dans la cité de Thrace, fondée par Adrien, au IIe siècle de notre ère, nous ne trouvons pas, comme dans la métropole de Macédoine, d'anciennes églises byzantines de haute valeur architecturale, des mosaïques précieuses répandant sur l'art primitif de resplendissantes clartés, des arcs de triomphe magnifiques dressant au ciel la gloire de leurs marbres, et qu'aucun vestige, aucune ruine d'importance ne témoigne de l'art des différents maîtres : romains, goths, croisés allemands, bulgares, grecs qui prirent tour à tour possession de la ville, Andrinople nous offre, par contre, des merveilles de l'art turc. Parmi les quatre-vingts mosquées élevées à l'adoration d'Allah, il en est trois qui sont de purs chefs-d'œuvre : *la mosquée de Selim II, la mosquée de Bayazid II* et l'*Eski-Djami* (ou *vieille mosquée*).

Sinan Kalfa (XVIe siècle), le plus célèbre des architectes ottomans, venait d'édifier, entr'autres principales œuvres, la *Chah-Zadé-Djami* (mosquée du Prince Impérial) — considérée pour la pureté du style et l'élégance de sa décoration comme un des monuments les plus significatifs de Stamboul — et la *Sultan-Suléïmanié-Djami* (mosquée de Suléiman le magnifique) — regardée unanimement comme la plus belle et la plus somptueuse de la capitale turque, lorsqu'il reçut de Sélim II l'ordre d'élever une mosquée à Andrinople. Le sultan ne regardait pas à la dépense. Il voulait une *Djami* plus grande et plus splendide encore que *Sainte-Sophie* qui, quoique convertie en mosquée n'en demeurait pas moins une expression de l'art byzantin. Sinan mit toute sa science à la réalisation du désir impérial. Il n'épargna aucune matière précieuse. Le porphyre, le granit de Syène, le vert antique, le cipolin y furent prodigués. Il est plus que probable, toutefois, que les superbes colonnes de la cour d'entrée et celles qui, dans le temple, soutiennent la galerie supérieure, proviennent d'un monument romain, sacrifié, pour l'occasion, à la volonté impériale. Quoiqu'il en soit, après plusieurs années consacrées par des milliers d'ouvriers au travail de construction, le Padischah eut la joie de voir son vœu réalisé. La dépense s'était élevée à plus de dix millions de francs — somme qui, pour l'époque, représente quatre fois autant de nos jours — mais la coupole était d'un mètre plus haute que celle, immense, d'Aghia Sophia et la magnificence architecturale de l'œuvre turque égalait, si elle ne surpassait pas, celle de l'œuvre byzantine. La légende rapporte à ce sujet une phrase caractéristique prêtée à l'architecte Sinan. Lorsqu'il vit cette mosquée achevée — ce fut sa dernière œuvre — il s'écria, devant l'équipe de ses ouvriers rassemblés : « Lorsque j'élevai Chah-Zadé-Djami, je n'étais qu'un simple apprenti, lorsque je construisis la *Suléïmanié* je n'étais qu'un maçon, maintenant, seulement, je peux et vous pouvez m'appeler un *ousta* (maître) ». Vrai ou faux, ce dire n'ajoute rien à la splendeur de l'œuvre, qui peut être considérée comme la plus belle expression de l'art turc religieux en Europe.

On pénètre dans la mosquée par une immense cour. Sur tout le circuit un portique élégant soutenu par seize colonnes forme des allées latérales. Au milieu se trouve la fontaine pour les ablutions.

Quiconque a vu cette nef comme il m'a été donné de la voir — à l'heure crépusculaire et alors que les flammes du soleil couchant posaient des reflets d'incendie sur les 999 fenêtres du temple — en garde un souvenir inoubliable. Quelle grandeur dans les lignes de cette voûte gigantesque, quelle harmonie dans les proportions des huit colonnes soutenant la coupole ! Elles sont, toutes, dodécagonales, ces colonnes, mais, par un artifice adroit, l'architecte est parvenu non seulement à déguiser la lourdeur des énormes masses, mais à les faire paraître légères. Sur chacun des parements il a fait sculpter en creux, de haut en bas, de très longs cadres qui divisent, on croirait, chacune de ces pesantes colonnes en douze petits piliers élancés, aériens. Et tout au fond le *mihrab* (autel), encadré de faïences émaillées, et surmonté de sa niche de marbre, resplendissante de stalactites — l'ornement par excellence de l'architecture turque ; — et à droite le *member* (chaire) en marbre travaillé à jour, couronné d'un dôme également en marbre travaillé !

Et lorsqu'on est sorti, quel spectacle merveilleux que cette masse silhouettant dans le soir rose ses lignes harmonieuses, ses tourelles et ses coupoles et ses quatre superbes minarets, d'où la voix des muezzins emplit l'espace de prières.

[illegible]

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES D'ART

L'Enseigne de Gersaint, par André Maurel. Un volume in-8 jésus illustré de 10 planches hors texte, broché, 5 fr. Hachette et Cie, Paris.

Le problème de l'*Enseigne de Gersaint*, sur lequel ont pâli plusieurs générations d'historiens et de critiques d'art, est enfin résolu. On sait que cette œuvre de Watteau, mutilée au XVIIIe siècle, est revendiquée par l'Allemagne et par la France en même temps, et tous ceux qui s'intéressent aux choses de l'art n'ont pas oublié les articles retentissants publiés dans *le Matin* (mars 1910), sous la signature de M. Armand Dayot, et où le Directeur de l'*Art et les Artistes* contestait, le premier, avec une netteté d'argumentation artistique et historique, d'une réfutation sérieuse au possible, l'authenticité des deux panneaux de Berlin.

« Certes, l'œuvre de Berlin est belle, écrivait-il, et nous nous réjouissons de tout cœur que, lors du pillage du Palais de Charlottenbourg, en 1760, par les Autrichiens et les Saxons, ces sauvages envahisseurs qui détruisirent tant de merveilles l'aient épargnée. Mais il faut bien reconnaître qu'autant l'harmonie générale de la toile que nous possédons à Paris est vibrante et chaude, autant la facture, précise et savante d'ailleurs, des peintures de Berlin s'enveloppe d'une couleur grise et glacée, non sans finesse et sans charme, mais où l'on cherche vainement, dans un jeu de pinceau qui s'arrête aux surfaces, la rayonnante chaleur et le génie de Watteau, visiblement soucieux dans cette *rapide décoration* (l'artiste peignit en quelques heures l'*Enseigne de Gersaint*) de simplifier sa manière et de résumer des effets par de grandes lignes et de larges touches..... »

Puis, plus loin : « Enfin (et cet argument historique n'est peut-être pas sans valeur), il est aujourd'hui prouvé qu'en 1769 on vit déjà passer dans une vente, celle de l'abbé Guillaume, un fragment, *fragment absolument authentique*, dépeint dans les termes les plus formels, par Watteau, qui formait un des côtés du tableau de Gersaint « représentant un peintre qui fait encaisser (*sic*) un tableau ». Or, à cette date, la réplique complète figurait déjà au Palais de Charlottenbourg.

« Mais qu'est devenue l'autre partie du chef-d'œuvre ?....

« Souhaitons que la publication de cette consultation hâtive en révèle bientôt la présence et permette de restituer à cette œuvre magnifique son unité primitive en soudant définitivement les deux glorieux lambeaux. »

M. André Maurel, en une étude des plus documentées et des plus impartiales, résume supérieurement toutes les phases par lesquelles passa l'*Enseigne*, réfutant les arguments divers, les relevant aussi ou bien en trouvant de nouveaux. Son récit, attachant comme un conte, nous conduit de 1721 à 1913, à travers une prodigieuse aventure qui est la plus extraordinaire qu'œuvre d'art ait jamais connue. Il possède enfin le mérite de conclure par un fait péremptoire, décisif, ce qu'aucun de ceux qui s'étaient jusqu'à ce jour occupés de l'*Enseigne* n'avait eu le bonheur de pouvoir faire encore. C'est, ne effet, le document nouveau qu'il apporte à la discussion, « le document de 1883 » comme il l'appelle, et qui prouve qu'avant la restauration, les toiles de Berlin n'ont jamais pu former un ensemble d'un seul morceau et que, par suite, elles ne sont pas l'*Enseigne* originale. L'argument est irréfutable.

L'étude de M. André Maurel met le point final à une controverse passionnante, et quelquefois passionnée ; elle sera lue par tous ceux qui s'intéressent au grand peintre français Watteau, à l'art de la France.

L'Arte mondiale a Roma nel 1911, di Vittorio Pica.

Il n'est peut-être pas d'écrivain d'art mieux renseigné que M. Vittorio Pica sur l'art international ou plutôt sur l'art mondial. Aucun peintre, sculpteur, graveur sur bois, aquafortiste, quel que soit son pays d'origine et la nation à laquelle il appartient, n'est ignoré par l'éminent écrivain qui, depuis vingt-cinq années, suit de très près la production de chacun d'eux. C'est surtout dans les expositions internationales, devant les œuvres mêmes des artistes, qu'il poursuit son œuvre admirable de vulgarisation universelle. Et chacune de ces études, faite avec une patience inlassable et un profond amour de la beauté, nous vaut une de ces copieuses monographies illustrées dont le nombre s'accroît d'année en année et qui constituent autant de sources précieuses où puiseront pleinement les esthètes de demain pour écrire l'histoire de l'art d'aujourd'hui.

La grande Exposition Internationale de Rome, en 1911, vient d'offrir à M. Vittorio Pica l'occasion d'ajouter un nouvel ouvrage d'une importance capitale à sa merveilleuse série. Avec une compétence et un éclectisme qui lui font le plus grand honneur, il s'étend sur l'art de chaque pays, s'attarde sur l'œuvre des artistes en renom et met en relief les nouveaux venus, notant leurs tendances, déterminant leur orientation, constatant leurs progrès. C'est là le compendium le plus précis et le plus complet de tout l'art contemporain, exposé d'une façon claire, nette et surtout impartiale.

Sept cent trente-deux illustrations de toute beauté agrémentent ce magnifique recueil très luxueusement édité à Bergame par l'Institut Italien des Arts graphiques, et dont le prix est de 30 francs, richement relié.

Les Tableaux du Louvre, par Louis Hourticq. Un volume in-16 contenant 155 reproductions et un plan, broché, 2 francs. (Hachette et Cie, Paris.)

Parmi les grands musées d'Europe, le Louvre est peut-être celui où l'on peut le mieux étudier dans son ensemble l'histoire de la peinture.

Voici un petit livre qui se présente à la fois comme un guide du Louvre et comme une histoire de la peinture.

Il est une histoire par une brève introduction où les grandes écoles sont présentées dans la continuité de leur évolution et les peintres classés par époques et par pays. De brèves réflexions accompagnent les titres de tableaux : elles ont pour but de replacer les œuvres dans la continuité de l'histoire ; elles sont aussi succintes que possible, car elles ne devaient pas empêcher de voir les tableaux sous prétexte de les montrer. Les commentaires critiques sur les attributions n'apparaissent que dans la mesure où ils ont paru strictement indispensables.

Ce petit livre est aussi un guide par l'énumération à peu près complète des tableaux dans l'ordre où ils se présentent le long des galeries du Musée. De très nombreuses gravures reproduisent les œuvres les plus belles. Elles permettront au visiteur de refaire, en feuilletant ce petit guide, une promenade au Louvre.

On a essayé ainsi de concilier les exigences d'un guide et les préoccupations d'un livre d'histoire. C'est d'ailleurs l'histoire seule qui peut nous conduire vers la beauté [illegible] et nous [illegible] faire reconnaître.



Ph. Moret.

G. HERNANDEZ — SANTO CHRISTO (BOIS PEINT)

La Sculpture sur Bois en Espagne

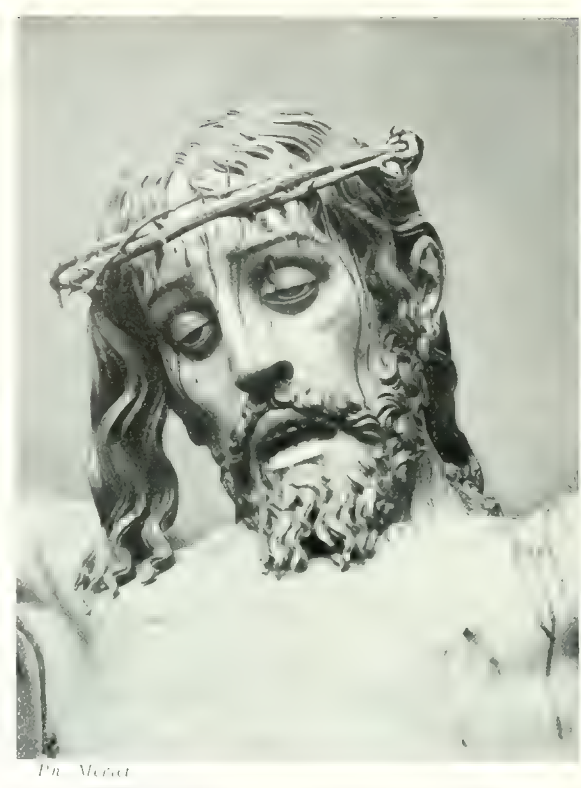
(XVᵉ et XVIᵉ siècles)



LA GRANDE RENAISSANCE — LE TRÉSOR DE VALLADOLID — GREGORIO HERNANDEZ — BERRUGUETTE — GASPAR BECERRA

A Valladolid, à l'écart du mouvement de la Plazza Mayor, après les rues pleines de souvenirs très anciens, les vieilles maisons à arcades et à décorations mauresques, se dresse la belle architecture du Museo de Bellas Artes. Le jardin qui le précède sur la place constamment déserte, est peu soigné. Un silence d'abandon pèse sur tout ce quartier de Valladolid où les promeneurs sont rares, les boutiques indigentes, les maisons lavées d'ocre, rébarbatives et somnolentes au soleil. Voisine, l'église de Santa Maria la Antiqua, du XIIIᵉ siècle, berce au bruit de ses cloches grêles l'engourdissement du Museo établi dans l'ancien Collegio Mayor de Santa Cruz,

construit à la fin du xve siècle par Enrique de Egas dans le style platéresque, mais influencé par le gothique. L'apparence extérieure du Collège est belle, noble de lignes. La bâtisse, qu'use le temps, est solide. La façade équilibrée, avec de grands espaces, offre un portail orné comme un joyau. L'évêque de Mendoza, fondateur du Collège, agenouillé devant la vierge, le surmonte de manière inattendue et peu en harmonie avec les belles courbes de pierre. Franchi le seuil, une odeur de moisissure et de poussière donne du ragoût à l'atmosphère inquiétante de ce cloître où l'on installa le Musée. Valladolid, ville de prêtres, semble s'être peu souciée de ses richesses artistiques, pour construire, — au hasard des quartiers neufs, — des maisons sans allure, des églises en brique rouge, des couvents et des casernes. Tous les amoureux de l'art, tous les historiens déploreront l'état lamentable de ce Musée aux murs crépis à la chaux, comme une étable, au sol dallé de pierres et rapiécé de ciment, que l'on lave quelquefois à grande eau, à quelques pouces d'estrades ridicules où sont posées des merveilles : les sculptures sur bois, trésor de Valladolid. Là seulement se retrouve l'œuvre de Berruguette, de Najera, de



Ph. [illegible]

G. HERNANDEZ — TÊTE DU CHRIST (DÉTAIL)



Ph. [illegible]

G. HERNANDEZ — LA PASSION

[illegible]



Ph. [illegible]

G. HERNANDEZ — LA PASSION

LE MAUVAIS LARRON (DÉTAIL)

Hernandez, de Gaspar Becerra. Il faut courir l'Espagne, les églises de Salamanque, d'Avila et de Burgos, pour retrouver, çà et là, des pièces rares de ces maîtres trop oubliés. — L'art au XVIe siècle, pour la sculpture sur bois, fut une éclatante renaissance. La matière riche se prêtait au travail patient des ciseleurs. Ceux-ci méditaient longuement avant de fouiller la planche et ne s'effrayaient pas devant l'énormité du travail. On s'en rendra compte par deux ouvrages colossaux la Passion, de Gregorio Hernandez, et les stalles du cloître de San Benito, par de Najera.

Or, ces incomparables œuvres, les sculptures sur bois, sont installées (?) de façon misérable, confiées à un gardien qui ne sait rien, sans autre surveillance que l'oisiveté de ce mercenaire qui verrouille les portes disjointes avec conscience, cependant que l'humidité et l'abandon font leur tâche odieuse. Mais, oublions cette misère, une minute, pour ne contempler que la Beauté.



GREGORIO HERNANDEZ — LA PASSION

Voici l'*Enterrement du Christ* de Juan de Juni. Le mouvement est expressif mais les personnages de second plan sont tordus, trop drapés. La vérité et le réalisme triomphent dans l'image du



Ph. Merlet

G. HERNANDEZ — LE CHRIST A LA COLONNE

Christ. Ce long corps affaissé, la poitrine seule gonflée dans l'angoisse du dernier soupir, la peinture outranciant les matités, le sang coagulé, l'horreur sainte de cette mort qui s'étale ainsi, apportent à notre esprit et à notre cœur la fidélité d'une maîtrise. Juni a voulu atteindre au même réalisme dans les autres figures. Il n'y est pas parvenu. La convention théâtrale des personnages manque d'émotion.

Berruguette, le vieux maître, exécuta de 1526 à 1533 les sculptures sur bois pour le fameux Couvent de San Benito dont on a sauvé plusieurs panneaux et les stalles admirables de J. de Najera qui sont incomparables. Berruguette était un artisan adroit ; si l'inspiration lui venait, il se muait en grand artiste. Il y a dans son œuvre les deux côtés bien distincts : l'ouvrier et le créateur. Les grandes compositions semblent avoir hanté l'esprit des sculpteurs du XVIe siècle. Ils voulaient écrire de grands livres aux feuillets ardents. Ils échouaient dans les scènes à nombreux personnages ; ils étaient parfaits quand ils exécutaient un morceau où la concentration de l'idée apparaissait nettement sous le travail hardi. On ne contestera pas que, sauf la figure du Christ, les personnages de Juan de Juni sont quelconques, alors que son *Saint Antoine* et *Santa Anna* nous révèlent une âme adorable d'artiste attentif.

La *Passion* de Gregorio Hernandez mérite à elle seule toute une étude. Les figures en bois sont d'une expression brutale qui étonne les moins avertis. Le labeur formidable, la ténacité, la discipline des maîtres et des élèves demeurent un enseignement éloquent. Nous reviendrons plus loin sur un tel poème éloquent comme la prière d'un peuple.

Au centre de la Salle Mayor qui contient les pièces les plus rares, est posée cette étrange *Cabessa de San Pablo* (tête de Saint Paul) de Juan Alonzo Villebille, posée sur un plat de bois à peine dégrossi. La valeur artistique réside ici dans une patiente interprétation de l'agonie sur une tête de vieillard. La vérité est servie par tous les procédés en possession de l'artiste qui révulsa des yeux de porcelaine, tordit la langue décolorée, disjoignit les dents, gratta les rides, tendit les muscles pour atteindre à cette douleur qui s'exprime par des détails savamment ordonnés sur un thème connu.

Le génie de l'artiste, associé à une maîtrise d'ouvrier que l'on ne retrouve que dans les intailles de la Renaissance de pierre tendre et les marbres



Ph. Merlet

G. HERNANDEZ — SAINTE ANNE

ouvrés de l'Italie méridionale, s'affirment dans ces *stalles* du chœur du couvent de Saint Benoît par Juan de Najera. Le rétable de la salle abbatiale, l'*Adoration des Bergers*, est d'une harmonieuse composition. Un ornemaniste de grand style a pu seul équilibrer le cadre et le fronton. L'artiste avait donné son émotion dans la partie centrale. L'artisan reprenait l'outil, simplement, pour finir, autour, par mille détails, l'accord des dessins fleuris et des lignes pures.

Nous avons traversé l'immense bibliothèque de Santa Cruz, aux colonnes torses, aux frontons élégants, sous le plafond caissonné, patiné par le temps. Du haut de son cadre surchargé de fioritures, cimé de ses armes, le cardinal de Mendoza surveille encore les 30.000 volumes provenant des couvents supprimés. Ici règne une atmosphère plus douce, un recueillement propice à la méditation. Quels moines studieux viennent y lire aujourd'hui toute sagesse et toute foi ?

Mais n'est-ce pas en sortant de cette salle que les orgueilleux et les pédants pourraient méditer devant la statue terrifiante du *Cadavre*, de Gaspar Becerra (1520-1590). L'œuvre en bois peint est gauchement placée dans un angle et voilée en une niche rudimentaire par un lambeau d'étoffe



Ph. Merlet.

G. HERNANDEZ — LA VIERGE DE LA PASSION



Ph. Merlet

G. HERNANDEZ — LE CYRÉNÉEN (LA PASSION

verdâtre. Le rideau levé, le spectacle est apeurant. La couleur souligne les détails sculptés dans le bois. Les vers sortent du ventre pourri, la peau mangée, la chair travaillée, la tête aux yeux vidés, les dents en avant, les mains expressives, rien n'est omis pour concourir à un effet de cauchemar. Et le cadavre sourit. Il tient à la main un olifant finement ciselé. Funèbre nautonnier, il va appeler les heureux, ceux qui passent et que la fortune rend oublieux. Quelle opposition qu'une telle œuvre ! — ainsi d'ailleurs que le *San Jeromio* de la cathédrale de Burgos — avec la peinture soignée du temps, le luxe des maîtres, les parures inutiles, la prodigalité que la richesse donnait en apanage aux conquêtes faciles, le but navrant : la pourriture après tant de triomphes ! !   Et comme de telles conceptions sont bien de la race violente et dédaigneuse, cruelle et fervente. Les figures de Gaspar Becerra suivent logiquement les extases de Juan de Juni ou de Hernandez. Elles complètent par le drame éternel, les fictions divines qui sont un espoir suprême.

Autant que la peinture, les sculptures sur bois des vieux maîtres du XVIe siècle, nous révèlent l'Espagne au grand cœur fidèle à sa foi, l'Espagne de la vie ardente aussi, soumise à sa passion, à sa

lumière, à l'âpreté de sa terre, fière de ses souvenirs qui lui font encore une auréole dans la débâcle sans gloire du présent.



JUAN DE NAJERA
DÉTAIL DES STALLES DE L'ÉGLISE DE SAN BENITO

J'ai cité tout à l'heure Gregorio Hernandez. Il mérite mieux qu'une halte brève et nous écouterons la leçon qu'il donna à son siècle étonné.

Le réalisme dans la sculpture espagnole fut une renaissance protestataire contre le maniérisme et l'italianisme outranciers importés pour plaire aux courtisans, et par eux, aux souverains qui ne comptaient plus la fortune espagnole. La polychromie sur les bois travaillés était une tradition répondant à la passion et à la vivacité de la race. Depuis Charles-Quint les artistes italiens faisaient moisson de lauriers et d'apanages; et ce n'est pas sans tristesse que l'on constate, après le siècle de Velasquez, le triomphe ridicule de Luca Giordano, napolitain qui improvisa sur l'ordre du Roi les dernières fresques de l'Escurial. En sculpture, les statues équestres étaient fondues à Florence. Celle de Philippe III, exécutée par Jean de Bologne, n'a rien qui nous surprenne, puisqu'elle rééditait un portrait de Pantoja. Pour la statue de Philippe IV, Velasquez donna un dessin, Montanes une maquette. Pietro Tacca n'eut que la peine de signer une œuvre plus qu'à moitié préparée. Et l'on avait assisté dans la seconde moitié du XVIe siècle, au succès sans mesure de Pompeo Leoni, dont l'œuvre est lourde, sévère et sans grandeur. Travail d'artisan soucieux de plaire, mais non pas réalisation consciencieuse d'artiste ému par le spectacle de la vie et de la beauté.

La sculpture sur bois restait fidèle au goût populaire. On délaissa donc le marbre italien pour la matière souple et la couleur éclatante. Le faste des représentations religieuses, les figurations que l'Eglise donne à la Sainte Histoire, prenaient une existence fictive mais impressionnante à travers les processions et les fêtes du peuple. Et il se produisit alors, dans l'art religieux, de l'architecture à la sculpture, un mouvement caractéristique. On abandonna les grands rétables, merveilles de patience qui, du sol, montaient aux voûtes des églises, pour des figures de ronde-bosse, des statues placées à côté des autels, quand ce n'étaient pas des groupes isolés que les prêtres déplaçaient aux jours de grandes cérémonies pour les promener parmi les cortèges bigarrés... Les sculpteurs fouillent la fibre du bois, la tordent à des rythmes de lignes curieux et très près de la vie. Les notations sont rares, fidèles aux mouvements précis. On pare les bois de tons de chair et de couleurs généreuses pour les draperies. Tout cela grouille, chatoie, s'adresse à la foule, parle à son cœur simple, à son esprit imaginatif. La tradition religieuse reprend ses droits et ne les abandonnera plus de longtemps. Les maîtres qui la glorifièrent

ont nom : Hernandez. Alonso Cano, Martinez Montañes, Pedro Roldan, Jose de Mora, Pedro de Meña. Et cette renaissance de la sculpture sur bois en Espagne qui se dressa, de la moitié du XVIe siècle à la fin du XVIIe en face de l'Italie, pour sauver les traditions, semble-t-il, tombera en décadence au XVIIIe siècle, agonisera en un art vulgaire qui mourra de la main d'un italien, Francisco Zareillo (1748) qui, de Murcie, lance un métier ridicule, de figurines, de crèches, que signalent l'exagération napolitaine, ses couleurs brutales et souvent discordantes. Il ne restera plus que des nuances tragiques çà et là, sur des fragments dignes de figurer dans les musées de cire, apeurants et déformés.



Ph. Merlet

G. HERNANDEZ SAINTE LIBERATA

Mais, à Valladolid, on peut suivre l'évolution de la sculpture sur bois, de 1500 à 1700. On y retrouve l'œuvre profonde de Gregorio Hernandez, et surtout cette Passion qui est la plus haute expression du réalisme et de la foi populaire.

L'artiste vécut à Burgos, à Valladolid et dans l'orgueilleuse Castille. Il avait la fierté de rester dans ce peuple, et d'en exprimer l'amour violent, le besoin d'ardeur, de sacrifice et la beauté. C'est à Valladolid qu'il a laissé des reliques étonnantes. Esprit fin, nature pleine de bon sens et de tendresse, il avait tout de suite compris que le favoritisme italien devait être mis en brèche. Il ne tenta pas d'imiter par des torsions critiquables, les colosses de Michel-Ange. A l'exemple de Juan de Juni, dont la gloire est encore vivante malgré ses erreurs, Hernandez voulait demeurer espagnol dans la force du terme, et, pour cela, laisser vibrer son cœur au rythme du cœur de la foule, parler sa langue rude, crier sa joie, affirmer son idéal, un peu simpliste, dans la ferveur religieuse qu'il allait interpréter en tailleur d'images. Avec un tel dessein, Gregorio Hernandez devait être réaliste ; et son réalisme emprunta au peuple sa brutalité, ses grimaces, ses élans de protestation, de révolte ou de menace, ses rires bas, ses acclamations irraisonnées. C'est le point capital, essentiel, du talent du maître mort en 1636, laissant après lui pour continuer son œuvre, des disciples qui travaillèrent jusqu'en Galice.

On a pu dire avec raison que nul ne l'égala dans l'Espagne du Nord. Là seulement vivait un art essentiellement national. Les Asturies, la Galice, la Navarre, la Vieille-Castille l'Aragon et la Catalogne saluaient les sculpteurs sur bois de l'école de Greg. Hernandez comme des artistes vraiment fraternels. Leur hommage allait à la fois à la



Ph. Merlet

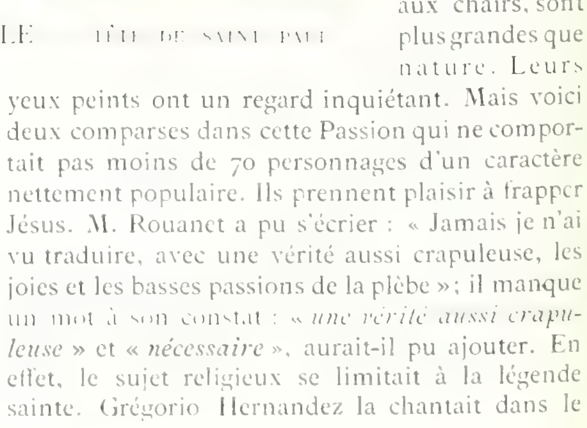
G. HERNANDEZ — PIETA

terre natale et au talent. Par contraste, et cela indique bien le succès de Hernandez et de ses disciples, les sculpteurs au sud de l'Espagne, les maîtres de l'Andalousie et d'Estramadure étaient encore happés par le mirage italien. Montañes lui-même ne sut pas s'y soustraire, pas plus que Cano, peintre et sculpteur, ni Pedro Roldan. Mais tous, cependant, suivirent le courant populaire, et quoique diverses, leurs œuvres se rattachent à l'œuvre émouvante et profonde de Gregorio Hernandez, maître de Valladolid.



JUAN ALONZO VILLEBILLE — TÊTE DE SAINT PAUL

Il aurait pu être un artisan de génie, car les deux panneaux célèbres : *Virgo del Carmen* et le *Baptême du Christ*, sont dignes des plus grands ciseleurs de la Renaissance. Le bois est fouillé comme un cuivre. Les détails, traités à la manière des patientes enluminures du moyen âge. Mais l'œuvre de Hernandez se trouve tout entière dans cette *Passion*, qu'il composa seul, qu'il acheva avec ses disciples. On a photographié un jour, pour des besoins anecdotiques, cinq figures : *Jésus*, *les Larrons* et *les Saintes Femmes*. Ces personnages sont bien de Hernandez, ainsi que le *Cyrénéen*, grave et beau comme un bronze antique. Il ne faut point nous y tromper, l'expression des visages, n'appartient plus à la technique, à la facilité de l'ouvrier, mais à l'intelligence disciplinée, à l'élan et à la foi qui secouaient les âmes et troublaient l'artiste. Telles figures du *Bon* et du *Mauvais Larrons* crucifiés sont éloquentes et précises. Jésus pleure vraiment sur le gibet atroce et les deux femmes suppliantes, extasiées de douleur et d'amour, demeurent à jamais dans la mémoire de celui qui les a contemplées. Au même sentiment appartiennent la *Pietà*, si humainement simple, simple jusqu'à la Divinité, qui est simplicité et pureté sublimisées; *la Vierge auprès de la Croix: la Vierge de la Passion*; *le Christ* dont l'agonie crie et se plaint toujours après les injures de trois siècles de poussière qui n'ont pas amoindri les caractères essentiels de l'œuvre; *le Christ à la Colonne*, aux yeux hallucinés et doux, dont on trouve des répliques dans les églises d'Espagne, notamment à Avila : *Sainte Anne* ; *Sainte Liberata*, pure et jolie, comme un oiseau blanc et or prenant son vol vers la paix infinie; enfin, tous les types de la Passion conservés à Valladolid. Or le souvenir qui nous reste est impérissable. Ces hautes figures taillées dans le bois, rehaussées de tons vifs, quelques-uns véridiques quant aux chairs, sont plus grandes que nature. Leurs yeux peints ont un regard inquiétant. Mais voici deux comparses dans cette Passion qui ne comportait pas moins de 70 personnages d'un caractère nettement populaire. Ils prennent plaisir à frapper Jésus. M. Rouanet a pu s'écrier : « Jamais je n'ai vu traduire, avec une vérité aussi crapuleuse, les joies et les basses passions de la plèbe »; il manque un mot à son constat : « *une vérité aussi crapuleuse* » et « *nécessaire* », aurait-il pu ajouter. En effet, le sujet religieux se limitait à la légende sainte. Grégorio Hernandez la chantait dans le



peuple, en prenant à celui-ci ses moyens d'expression, ses visages, le matérialisme sur lequel poussait la fleur adorable de la foi, d'où s'élevait la prière comme une flamme jaillit des cendres chaudes que l'on remue...

Le maître de Valladolid s'adressant à la foule parlait haut. Les grandes figures de bois étaient là tout près, vivantes dans la foule, hurlantes, transfigurées, cruelles ou éblouies, cependant que passait le cortège étrange d'une œuvre admirable, sortie des mains d'un artiste loyal qui en faisait offrande à son pays et à sa religion.

*
* *

Au rez-de-chaussée de ce musée précieux de Valladolid, sous les arcades, les sculptures en bois de Berruguette qui les exécuta de 1526 à 1533, pour le couvent de Saint-Benoît, nous retiennent. Plus loin le *Sacrifice d'Abraham*, *Saint Augustin*, *Saint Benoît*, *Saint François*, *Saint Paul*, des bois admirablement fouillés, des compositions, des esquisses, des statues... Nous sommes en présence d'un maître qui, avec Gregorio Hernandez et Gaspar Becerra, fut le rénovateur de la sculpture espagnole, dégagée de toute influence mauresque, de tout maniérisme italien et revenue à un réalisme sincère et brutal pour traduire les scènes les plus pures d'un mysticisme radieux.

*
* *

Comme les grands artistes de la Renaissance, Alonzo Berruguette fut peintre, sculpteur et architecte. Il naquit dans le bourg de Paredes, près Valladolid, vers 1480. Il mourut à Alcalaon de Tolède en 1561. Il était fils de Pedro Berruguette, peintre de talent, dont la vie obscure passa dans l'ombre et l'oubli à l'exécution de peintures sur bois dont les plus remarquables sont au Museo del Prado, à Madrid.

Le maître de Valladolid partit, tout jeune, en Italie, pour le pèlerinage traditionnel. Dès 1503, il étudia à Florence et à Rome sous la direction de Michel-Ange. L'esprit curieux, de conceptions originales et audacieuses, il revint en Espagne, mûri, artisan accompli, d'un goût et d'un éclectisme qui lui rallièrent tous les suffrages. Charles-Quint, entre deux conquêtes, le distingua pour la maîtrise de ses premières œuvres et la délicatesse de son esprit. L'empereur fit de Berruguette son peintre et son sculpteur préférés et enfin son valet de chambre. Une gloire suprême, à cette époque, de contraste et de fortune rapide, s'attachait à la



Ph. Moliel.

ALONZO BERRUGUETTE

SAINT SÉBASTIEN

charge qu'un artiste tel que Berruguette était appelé à remplir.

Architecte de haute valeur, il construisit le vieil Alcazar de Madrid, le nouveau palais de Grenade, le Prado, le palais de l'archevêque de Tolède à Alcala. Dans la vieille ville maure, les ouvrages de Berruguette sont d'ailleurs nombreux. En 1539, il fut chargé par le Chapitre de Tolède de sculpter, avec Philippe de Bourgogne, les soixante stalles du chœur de la cathédrale et celle du Primat, cette dernière représentant la Transfiguration. Mais là ne se borna pas sa déconcertante activité. Il peignit des rétables à Tolède, à Valladolid, à Salamanque et dans toute la Castille. — Il s'arrêta en Aragon à son retour d'Italie, en 1520, et nous trouvons trace de son influence dans les sculptures de Tudelilla qui l'imita. Le gros de l'œuvre de Berruguette est resté en Castille. A Tolède, c'est le tombeau du cardinal Taverra, commencé en 1554; le mausolée de Don Juan de Rojas (église San Pablo, à Palencia); dans la merveilleuse cathédrale de Tolède, il acheva les stalles commencées par Vigami. Mais ce qui reste des rétables fameux de San Benito, recueillis au Musée de Valladolid est l'éloquente preuve d'un talent que n'ont ignoré aucun de ceux qui ont suivi Berruguette, de Francisco Giralte aux pires audaces de la sculpture moderne qui remonte aux Antiques en passant par Michel-Ange et le Gothique, pour écouter la haute leçon de la forme et de la vérité.



GASPAR BECERRA

COLLECTION

. . .

Les études picturales, les panneaux tels que *San Marco, San Matheo* et *La Devotion au Fils*, nous indiquent nettement à quel rythme obéira Berruguette et quel sens profond il avait de l'harmonie. Les lignes suivent un graphique parfait que balancent de belles taches de couleur sobre et unie. Nous retrouvons en sculpture le même souci d'équilibre, le respect des plans, ceux de l'extérieur épousant scrupuleusement les plans profonds dont ils gardent la trace. Toute la suite des panneaux sur bois de ce chef-d'œuvre que dut être le rétable de San Benito, et dont nous n'avons que des fragments, à Valladolid, révèlent une science de la composition, une discrétion, un goût dans la traduction des gestes familiers qu'il donne à ses personnages, qui classeront à jamais Berruguette parmi les grands précurseurs de la sculpture au XV[e] et au XVI[e] siècle. Aux figures médianes sont réservés la douceur, la majesté, l'accent ; aux personnages des fonds, les commentaires d'une action dramatisée ou d'une prière qui doit durer par son éloquence et sa sincérité. Les deux panneaux *l'Adoration des Mages*, dont la figure centrale est franchement grecque, avec toute la beauté d'apaisement plastique que désigne une telle épithète, et le *Miracle de San Benito*, dou-

loureux et émouvant comme un tableau de primitif, sont des chefs-d'œuvre de style, de pureté et d'expression. Si nous demandons à l'œuvre de Berruguette l'exemple de figures isolées, nous ne serons pas moins étonnés, notre admiration ne sera pas moins grande. Statuaire, il fut peut-être supérieur à Hernandez dans certaines œuvres telles que *San Sebastian :* il restera, en tout cas, son égal dans l'histoire de la sculpture espagnole.

Le *San Benito*, l'*Homme au Livre*, le *Soldat romain*, donnent la mesure d'un artiste qui sut, en même temps qu'il équilibrait les masses, rester fidèle au métier souverain de l'artisan.

Mais il nous est impossible de traduire l'expression de *San Sebastian*. Ce bois peint, plus petit que nature, renferme dans ses lignes toute la douleur et toute la beauté humaines. Le corps du martyr est menu, musclé, délicat ; les attaches sont fines ; les mains ne sont pas d'un soldat, mais d'un patricien ; la figure, celle d'un adolescent inspiré. Et dans les yeux, dont l'agonie du martyr a troublé la candeur et la sérénité, dans la bouche entr'ouverte sur le dernier soupir, dans l'attitude même de cette face exsangue, penchée vers les blessures des flèches, se reflètent l'extase du sacrifice et le regret de la jeunesse et de la beauté perdues. Et tout cela c'est autre chose que « de la sculpture ». C'est ce vers quoi tendront les sculpteurs modernes, qu'ils aient nom Rodin, Bourdelle ou Despiau.

Telle est l'œuvre de Berruguette. Elle durera dans les annales de l'art espagnol à l'égal de celle de Hernandez, de Goya ou de Velasquez.

Il nous reste cependant à formuler le vœu que des villes comme Valladolid, honorées par la présence de tels chefs-d'œuvre, doivent apporter d'autres soins de présentation et de sauvegarde pour la dignité et la gloire de l'art, second maître de l'intelligence après Dieu.

J.-F. Louis Merlet.



Ph. [illegible]

GASPAR BECERRA — SAINT JÉROME

(CATHÉDRALE DE [illegible])



HUÉ — FIN DE LA FÊTE DES SACRIFICES — NAM-GIAO

L'ŒUVRE ASIATIQUE DE MARLIAVE

CET homme est le contraire d'un barbare : et que cela est précieux, alors qu'il s'agit de nous rendre des paysages, des édifices, des hommes qui sont parmi les plus civilisés de l'univers, civilisés d'une autre façon que nous, parfois à l'envers de nous, et par cela même exigent, pour être conçus, un tel effort, non pas seulement de la sensibilité et du talent, mais de l'intelligence ! Et je veux bien croire qu'il y a de très grands artistes qui sont des barbares, encore que ce soit là une conception bien romantique, je consens surtout qu'il y ait, en nombre beaucoup plus considérable, par malheur, des artistes qui s'efforcent « d'avoir l'air » d'être des barbares. Mais placez ceux-là et ceux-ci en face de ce qui est inconnu de nous, exotique, non senti encore, jamais vu ; ils demeureront à tout prendre des barbares occidentaux, c'est-à-dire l'inverse des barbares d'Extrême-Asie, s'il en est, ce qu'il est permis de contester ; ils seront dans la plus totale incapacité de les pénétrer, étant placés comme à deux pôles qui se repoussent. Et de plus, en présence de ces spectacles nouveaux, ils s'efforceront surtout d'exaspérer « leur tempérament », ce sera leur tempérament qu'ils nous montreront, et non pas les choses : et ici, avant tout, ce sont les choses qui nous intéressent, ce sont elles qu'avant tout nous voulons connaître dans leur vérité intime et générale, connaître *en comprenant*.

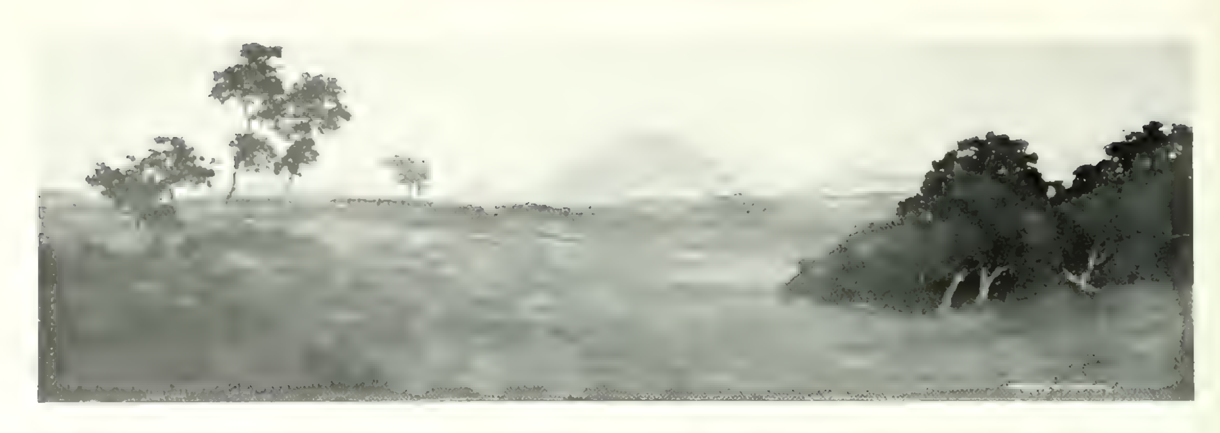
Or, si j'ose entreprendre ici — et c'est ma seule

excuse, puisque je ne suis pas un critique d'art professionnel — de parler des notations que Marliave a rapportées d'Extrême-Orient, c'est que je puis déposer comme témoin, et dire que ces notations sont exactes. Ce qu'il a vu, je l'ai vu, ce qu'il a senti, je l'ai senti. L'art de Marliave est très sûr, son talent certain, sa personnalité originale, si originale qu'il faudrait remonter d'un siècle et demi en arrière pour lui trouver des ancêtres : mais il ne s'est pas mis en écran devant les choses, il ne les a pas voilées d'une sorte de déclamation qui le montrât, en les cachant, ni métamorphosées par sa manière; toujours il dit la vérité, d'abord. Ce n'est qu'ensuite, à la réflexion et sans qu'il y paraisse prétendre, qu'on s'aperçoit que nul n'avait encore employé ces moyens d'expression si nets et si délicats, si fermes et si discrets.


ANGKOR-VAT — PÉRISTYLE DE LA 1re ENCEINTE

C'est d'abord qu'il sait dessiner, qu'il a eu la bravoure d'apprendre à dessiner, qu'il conserve le courage de dessiner sans cesse, en un temps où l'on ne sait plus que rarement ce que ce mot veut dire. Au lieu d'imaginer de prétentieux archaïsmes, au lieu d'employer de subtiles gaucheries, d'avoir recours à d'astucieuses maladresses, voici un artiste qui aime le beau métier, qui cultive sa

ANGKOR-VAT — COUCHER DE SOLEIL



ANNAM — PAYSAGE AUX ENVIRONS DE HUÉ

vision, assouplit sa main, tend visiblement vers la perfection. Ce Français baigné de souvenirs, éduqué par une vieille civilisation, nous apporte avec une sensibilité extrêmement raffinée une vision qui par delà les sens, s'adresse à l'intelligence. La vérité qu'il éprouve en lui-même, celle qu'il voit dans les choses, est notée d'un trait sûr, prompt, décisif. Point de parti-pris d'école, point de théorie, le simple besoin d'exprimer ce qu'il voit avec les yeux d'un cerveau bien fait et la compréhension charmée du moment où il vit, du lieu où il se trouve, de la nature transformée ou developpée par l'humanité, regardée par un œil averti et affiné. C'est ainsi que la précision et la mesure sont les deux qualités les plus certaines de Marliave. De nos jours, ce sont aussi les moins communes.

Voilà comment nul n'était mieux préparé à interpréter le charme particulier de l'Extrême-Orient. C'est par des études [illegible] d'une exactitude élégante et émue tout à la fois sur les jardins de Versailles, sur les paysages monumentaux de nos villes, qu'il avait commencé à se faire connaître. Or, il n'est pas de partie du monde où le paysage soit plus imprégné d'humanité, plus « refait par l'homme » que l'Extrême-Orient. Cela y tient à un assez grand nombre de causes : à l'antiquité même de la civilisation, à la densité de la population, à l'effort millénaire des cultivateurs, enfin aux conceptions éthiques et esthétiques mêmes de races qui ne goûtent un édifice que s'il est « écrit » dans un ensemble naturel, et cet ensemble que s'il a été volontairement remanié, assoupli, harmonisé à l'édifice. De plus — ce qu'on ne sait peut-être pas assez — l'influence de notre XVIIe et de notre XVIIIe siècle s'est exercée très vivement en Chine, en Indo-Chine et même dans l'Inde, sur l'architecture des palais et surtout des jardins. Il se trouva donc que le jour où la Société des Artistes Français prit la déci-



ANGKOR-TOM — UNE DES TOURS A QUATRE VISAGES DU BAYON

sion de décerner à Marliave le prix qui lui a permis de passer deux ans au Tonkin, à Angkor et en Chine, il était admirablement préparé à profiter de son séjour. Il nous est revenu avec une ample moisson.

Mais que vraiment il est inutile, décevant, illusoire, de parler des choses qui se voient. Tout au plus en peut-on montrer les tendances, révéler la volonté qu'elles cachent et leur signification intérieure. Mais on est peiné, on est humilié d'avoir à employer tant de mots alors que suffirait un seul coup d'œil sur l'œuvre même. Pourquoi s'épuiser à dire que Marliave joint à la sûreté de perspective qui caractérise l'architecte le don de mettre ces perspectives dans l'air : un air dont on perçoit la légèreté, la tonalité, je voudrais écrire le goût ? Et que, par surcroît il possède, à un degré exceptionnel, le sens décoratif ? Il n'y a qu'à regarder la belle série d'études qu'il a rapportée d'Angkor pour en éprouver la conviction. L'Etat a eu l'heureuse inspiration d'acquérir une vue générale de ce palais magique où le ciel merveilleux, mauve, rose ardent, rose tendre, ciel d'orage qui garde de la majesté sous ses tourments, a quelque chose de stylisé tout à fait caractéristique de cet esprit décoratif. Il est très difficile d'être digne d'Angkor, miracle émouvant qui se dresse tout à coup au sein de la plus émouvante des forêts vierges. Marliave en a été digne. Voyez ces ruines sublimes enformies dans la

HUÉ — LES BAINS DE L'EMPEREUR AU TOMBEAU DE TU-DUC



DANS LA BAIE D'ALONG [illegible]

nuit luneuse ; ailleurs, ce contraste entre les tons roux, la raideur des édifices aux lignes arrêtées, et le déferlement irrégulier, l'assaut dramatique d'une verdure au verts multiples contre les vieux murs de la sylve tropicale ; ailleurs encore ces façades grandioses se reflétant dans l'eau des marais, reliées à cette moire qui s'irise par le vert des banyans. Ici, Marliave a renoncé à son procédé ordinaire, la gouache, et il montre, dans l'huile, une douceur, une harmonie, qui constituent de sûres promesses. boudhistes, dont les innombrables branches et les innombrables racines tordues, contournées, sinueuses, couvertes d'une écorce rose, semblent d'immenses coraux qui par gageure porteraient des feuilles ; et parfois, pour rendre l'effet plus vigoureux encore, l'artiste place un de ces banyans devant la masse sombre d'un bois de pins. Si je n'écoutais que le charme de mes souvenirs, c'est à de tels aspects, si étranges et pourtant véridiques, que je donnerais la préférence ; ou bien à ces paysages où j'ai retrouvé la mer indomptée



TOURANE — BONZES DESCENDANT DE LA PAGODE DE MARBRE

C'est aussi, je pense, l'instinct décoratif qui suggère à Marliave le choix d'une tonalité générale. Voyez, par exemple, une de ses meilleures études, la *Pagode de* [illegible] : un ciel rose de Chine, au [illegible] aux feuillages qui vont du cuivre [illegible], et des teintes mauves pour les dalles de la cour, en contraste sans heurts avec la teinte fauve des boiseries du temple. Mais toujours ces effets symphoniques s'appuient sur la réalité : la réalité précieuse et fugace des nues, à l'aurore ou au crépuscule ; la réalité, [illegible] qui nous est presque incroyable, de ces banyans, arbres sacrés des d'Annam et les apparitions fabuleuses de la baie d'Along ; soit encore à ces sublimes tombeaux des Empereurs, près de Hué, où l'ombre de chaque mort illustre poursuit sa somptueuse vie terrestre, possède une salle d'or et de laque où elle continue à tenir audience, ses terrasses, ses arcs de bronze, son palais et ses bains où errent encore ses épouses vivantes, liées à leur époux jusqu'à de par delà le mystère de la mort ; soit enfin à ce petit cadre qui résume d'une façon si poignante toute la mélancolique et tendre beauté de la Montagne de Marbre. C'est là qu'est le « jamais vu », c'est là surtout que respire le génie



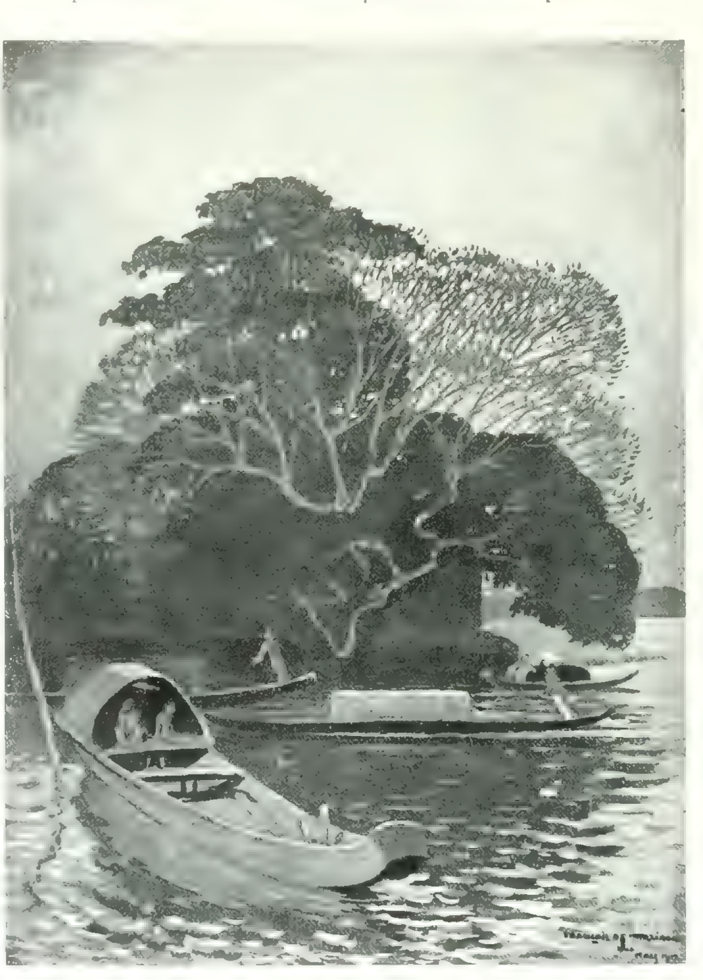
HANOÏ — LE PETIT LAC (PROJET D'AFFICHE)

de ces races d'Extrême-Orient, qui ne révèrent tant les esprits de ceux qui ne sont plus que parce qu'ils en ont peur ! Et devant ces gouaches dont le trait est si sûr, la lumière et la couleur si éclatantes, j'ai revécu toute l'émotion que m'avaient donnée les choses. Mais pour ceux auxquels manque la familiarité de ces visions, et que peut-être elles déconcertent, leur affection, leur admiration ira sans peine, du moins, à cette *Citadelle de Hué* magique sous un ciel triste, baignée dans l'atmosphère pluvieuse de ce sinistre « crachin » des hivers tropicaux. On y voit

HUÉ — LE TOMBEAU DE GIA-LONG, LA NUIT

l'invisible, on y touche l'impondérable. C'est que Marliave sait rendre « l'air ». Cette chose qu'on ne voit pas apparaît différente dans chacun de ses cartons. On peut apprécier la même qualité en considérant cette petite gouache où se dressent, rangées contre une muraille, par un de ces jours gris et pourtant lumineux, si fréquents au Tonkin en décembre, quelques stèles de mandarins : petit cimetière grave, sans tristesse, et délicieux.

Mais les hommes ne sont pas absents de l'œuvre de Marliave. Voici le départ pour la promenade du Printemps : l'empereur va au-devant de la saison nouvelle. Dans l'esprit de son peuple, c'est sa puissante invocation qui la fera naître, c'est la sorcellerie de ce sillon qu'il trace lui-même, guidant une charrue au soc d'or, tirée par des buffles blancs. Et toute la symphonie est ici écarlate et or : écarlates les porteurs de bannières et leurs bannières, or le sol, or le toit du palais, or roux la teinte de la muraille, sous le portique. Et maintenant voilà que nous sommes transportés aux cérémonies suprêmes de la Fête des Sacrifices et que s'allume le Feu Sacré. Des bonzes aux gestes pieux activent le brasier, la flamme lutte contre l'immensité de l'ombre nocturne, et le petit empereur, cet enfant de cinq ans dont pourtant la majesté est auguste, puisque sans lui le rite ne serait pas valable, puisque c'est lui qui en fait un « sacrement », est assis, tache intime et touchante, sur les degrés d'un grand escalier, tenu dans les bras d'un mandarin qui a l'air d'une vieille bonne splendide.



HUÉ — ENTRÉE DU CANAL DE DONG-BA

J'entends bien ce qu'on va demander : Vous me parlez ici de l'intérêt objectif de ces tableaux et de ces cartons. Vous affirmez qu'ils constituent des documents précieux pour l'archéologue, le géographe même peut-être, le curieux de sociologie asiatique. Mais cela ne nous suffit point, cela n'est rien si ces œuvres ne portent en elles leur valeur d'art. Je crois là-dessus pourtant m'être expliqué assez clairement dès le début. J'ajoute qu'au point de vue technique il faut noter cette particularité : possédant la palette des impressionnistes, Marliave en néglige absolument les procédés. Il peint à tons plats, et l'air et la lumière naissent ici de la seule justesse des valeurs. Regardez encore une fois ces palais d'Angkor : cette impression de profondeur et de « nombre », si je puis dire, ne vient pas seulement de la perspective linéaire, mais de la perspective colorée. Cette chose si délicate qu'est l'établissement des plans colorés, l'artiste en a le don inné. Pas de hachures, pas d'oppositions, pas de jeu d'ombres habile et sauveur. Ce n'est pas du travail « d'architecte » : rien qu'un dosage du ton fait avec une si surprenante justesse que l'impression de réalité est parfaite. Voyez ces galeries, ces piscines, ces jardins : souvent vous avez la sensation d'y pouvoir marcher, vous éprouvez presque la sensation du temps qu'il faudra pour les parcourir. Ces objets tangibles, proches, donnent une impression de solidité. Marliave n'évoque point pour lui seul et pour son rêve ces pays neufs, il les fait voir, il nous les donne. Cette cour annamite, ce portique bleu, cet arbre ensoleillé, ils sont là, vraiment là, ils sont à vous, et c'est grace à lui.

Pierre Mille.



Paysan au Goémon, l'hiver (Aquarelle)



CROQUIS DE VAGUES

MATHURIN MÉHEUT

Il a maintes fois été dit, dans cette revue, en réponse à des efforts révolutionnaires, à des hommes qui croyaient qu'en art il faut tout bouleverser pour innover, que dans les époques anciennes, les artistes innovaient dans le détail beaucoup plus que dans l'ensemble, et se contentaient de chercher des motifs ornementaux pour les formes anciennes, souvent même d'interpréter les mêmes motifs avec leur vision particulière, tout au plus à modifier prudemment les formes et à les rendre capables d'accepter un thème décoratif récemment imaginé.

Cette théorie rencontre aujourd'hui des adeptes : après Husson, maître original parce que soumis, voici Mathurin Méheut, dont le Pavillon de Marsan va exposer l'œuvre cet automne (1). Tandis que Husson cherche son inspiration dans la campagne de Vétheuil, M. Mathurin Méheut la demande à la mer. Certes, ce jeune artiste a commencé par publier une encyclopédie de la plante et de l'animal (planches d'études et planches pittoresques) qui a eu en son temps son utilité pour les décorateurs ; mais il ne pouvait pas oublier qu'il était Breton, qu'il avait étudié en compagnie de Lemordant, à l'école des Beaux-Arts de Rennes, dans cette ville où enseigne le poète Anatole le Braz ; et ce terrien,

(1) [illegible]



[illegible]

repris par un sens obscur des affinités ancestrales, de retourner à la mer, qui appelait une révélation, et qui allait enfin trouver en lui son « montreur ».

On n'imagine pas quel domaine est celui de la faune et de la flore marines : un domaine profond, d'une variété infinie, d'une couleur éclatante et nuancée, dont chaque détour, chaque molécule est le théâtre d'un drame pathétique. Dans cette eau glauque, dont la transparence ou la lividité font penser tour à tour aux yeux de Minerve, à la chair d'Aphrodite, au casque sombre des Méduses, dans les espaces liquides, endormis ou violemment remués, sont embusqués des pirates : pas un madrépore, pas un recoin rocheux, pas une algue, pas un point où puisse se fixer une ventouse, s'agripper une tentacule, qui n'abrite son guetteur. Les mouvements de ceux qui passent, furtifs, brefs, visqueux ou armés, sont relatifs à l'immobilité de ceux qui attendent ; coups de nageoires, ombrelles qui s'abaissent, colorations qui changent, déjections noires qui répandent tout à coup la nuit dans la forêt marine. Ces assauts, ces duels, ces ruses de guerre, ces idylles et ces fécondités, ces alliances et ces incestes, ces évolutions d'espèces qui se transforment en s'unissant, composent une féerie brutale et raffinée, où l'instinct des bêtes s'épanouit, s'affirme ou sommeille — ce qui est rêver — dans une lumière qu'on ne peut comparer qu'à ces lumières de théâtres, reflétées, fugitives et courant sur les choses en frissons brillants, en ondes de feu, de soie ou de verdures sous le vent. Chaque plante, chaque bête en elle-même, chacun de ces êtres mystérieux que la science incertaine n'a pas encore classé dans ses catégories, sur lesquelles l'humanité n'est pas suffisamment renseignée, et qui ne sont tout à fait végétaux ni animaux, qui échappent ou participent à la zoologie et à la botanique, est intéressante parce qu'elle a ses organes



LE PRINTEMPS

communs, qu'elle s'arrange pour vivre à sa manière, utilisant ses embryons de membres, ses souvenirs de fonctions, tendant à s'affiner, et parce que sa forme toujours est à l'origine d'un thème d'art, d'un motif ornemental ; et chaque être est intéressant parce qu'il n'est pas seul, qu'il a choisi ses fréquentations, qu'il existe dans un paysage diversement éclairé, avec d'autres individus, ses alliés ou ses ennemis, qu'il réagit sur eux ou qu'eux réagissent sur lui...

D'où la nécessité pour un artiste de les étudier séparément ou ensemble, de faire la part de l'analyse et de la synthèse ; voilà comment M. Mathurin Méheut fut amené à exécuter des aquarelles qui donnaient la couleur, l'éclat fugitif, la nuance passagère, puis des dessins qui scrutaient les détails de la forme, de la ligne, et pourraient servir plus tard aux combinaisons ornementales, enfin de grandes compositions qui réunissaient les divers éléments empruntés à la nature et aux hommes. Et comme tout se tient, que rien n'est absolument, M. Méheut, qui avait commencé par étudier la faune et la flore marines, se laissa entraîner peu à peu à regarder la région où il était venu, les habitants, leurs coutumes, leurs travaux, leurs maisons...

La région qu'il avait choisie se prêtait merveilleusement à ses curiosités. Roscoff en effet possède une station d'études, dirigée par M. Delage, membre de l'Institut, avec un aquarium et deux bateaux aménagés pour les récoltes de la science. En face de la baie, il y a un îlot rocheux dont les grottes, par temps calme, sont des champs d'observation inépuisables ; et l'île de Batz, prochaine, et toute la côte fécondée par les sables calcaires, les algues et les goémons que fournit la basse mer, la côte au sol gras et argileux qui a mérité d'être appelée « la ceinture dorée », tant elle est fertile, le pays avec ses hommes, mi-terriens, mi-marins, ses femmes en cornette, ses Roscovites coiffés l'hiver d'un casque pareil aux heaumes du moyen âge, tout cela conspirait pour retenir M. Mathurin Méheut, et lui proposait tant de spectacles qu'il resta deux ans dans cette contrée.



TRIGLE

qu'il en rapporta plus d'un millier de dessins, d'aquarelles, de peintures, et qu'il semble tout disposé à retourner où il affirme n'être encore qu'au commencement de ses recherches, à la première étape de ses voyages merveilleux.

Dès maintenant, quelle moisson ! En tournant ces feuilles volantes, je pensais à une phrase de Maupassant, lue je ne sais où, et dont je rapporte l'esprit, sinon la lettre : « Trouvez-moi dans la nature un détail vrai, et je saurai mieux ainsi que par une grande machine, votre voca-



BAUDROIE

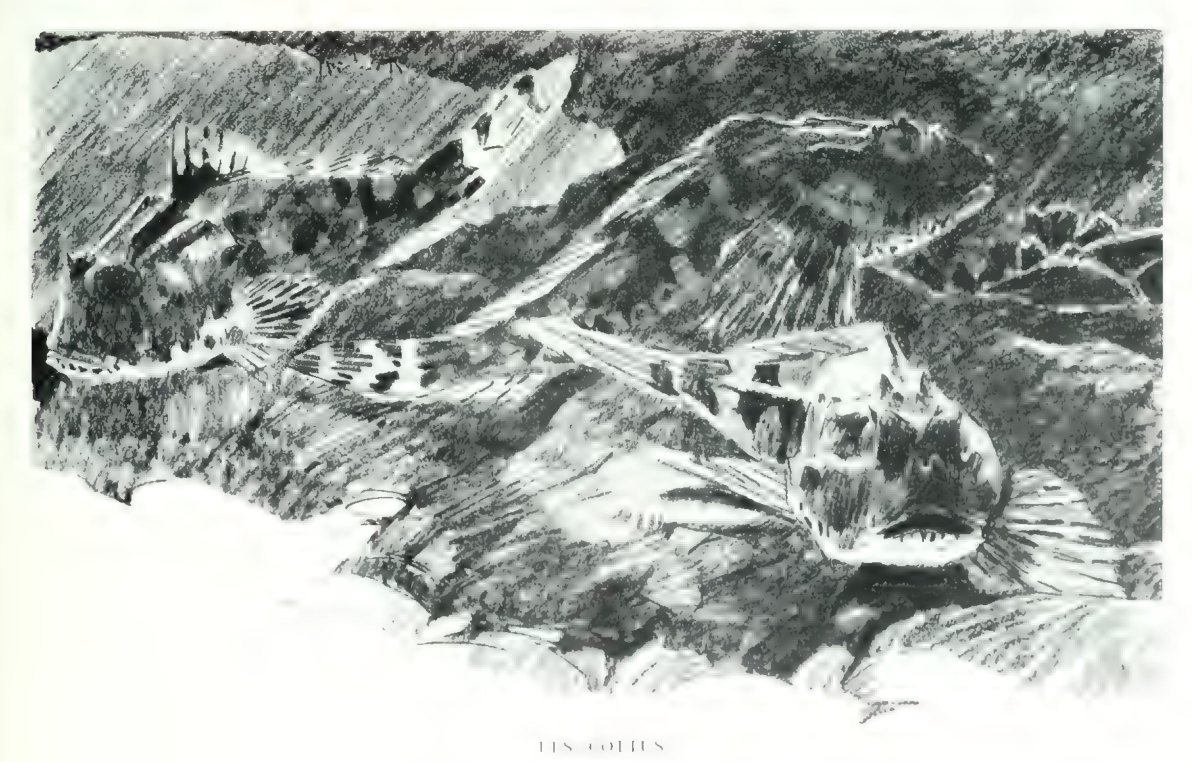
tion. — Et je songeais que la mer, jusqu'à présent, on l'avait peinte comme une large fresque, de haut et de loin, de façon brillante, mais non pas de près, à son niveau, en se mêlant à sa vie, dans un esprit d'humilité pareil à celui de ces pêcheurs qui lui donnent leur existence. Et voici que ce domaine dont il semblait qu'il n'y eût plus rien à dire, cette mer sur laquelle l'écornifleur de Jules Renard exerce vainement sa prose et ses rimes, nous apparaît comme un domaine vierge, inexploré, avec la somptuosité imprévue d'une jungle subitement inondée. Près de la côte, ce sont de vastes prairies de zostères, aux tiges rampantes, vertes et bleues à marée basse, jaunes quand la mer s'est retirée. Approchez-vous, et relevez une de ces tiges flexibles : elle porte de longues feuilles ondulées ; l'une de ces feuilles enroule l'extrémité comme une gaîne, en laissant échapper cependant un bouquet de fleurs simples. Ces zostères, ce sont les varechs dont les Bretons couvrent leurs toits, font leurs engrais, bourrent leurs matelas, dont la récolte fournira à l'artiste de grandes compositions décoratives mêlant la terre, la mer et les paysans. Quelques coups de rame et voici maintenant, sur les roches, de grands filaments épanouis en volutes de cinq ou six mètres, les algues sur lesquelles vivent des colonies d'animaux, autour desquelles les seiches ficellent solidement ces grappes d'œufs que les Bretons, dans leur langage imagé, appellent du raisin de mer. Et ce sont les rouges himanthelias et les laminaires, fixées au granit par des crampons, aplaties en rubans de couleur jaune ou brune, pareilles à des lanières de cuir mordoré... et puis les ascidies, dont les feuilles s'enroulent en cornets, abritant les étoiles de mer. .

Ces plantes entrelacées, tapissant la roche ou les schistes cristallins, couchées sur le sable ou soulevées légèrement par l'eau et remuant comme une tenture que le vent fait onduler, forment des jeux de fonds semblables à ceux que l'on voit dans certaines estampes japonaises, la verdure bleue, la trame assoupie sur laquelle



L'ÉTÉ — « LE PARDON »

éclatent les couleurs vives ou se fondent les nuances fanées des êtres vivants. Là encore, quelle gamme subtile, quelle variation souple, quelles notations tour à tour fortes et fines, emportées et douces! il semble que ces vibrations sous-marines soient prédestinées à la peinture, et qu'en regard de leurs qualités pittoresques, tout ce qui est sur terre paraisse terne et plus propre à la sculpture, à la forme lumineuse qu'à la tache colorée. Ainsi, sur les prairies vertes de la mer, les seiches tigrées prennent une allure inquiétante ; parmi les algues, dans les eaux peu profondes, les grandes labres mosaïquées, pareilles à des poissons tropicaux, se coulent comme des traînées d'or ; les rascasses de la Manche, jaunes, les cycloptères qui viennent l'hiver pondre à la côte et s'agrippent au roc par une ventouse énorme, le calmar qui paraît changer de vêtement comme la seiche, les congres, anguilles de mer, formidables et violents, repus de noyés, les lamproies adaptées au rocher par leurs ventouses qui sont des rosaces de couleur, les cottus, qui ont l'air d'être coulés en bronze, les blennies, ramassés sur eux-mêmes comme de petits taureaux prêts à foncer, les raies plates, dont la tête se prolonge en rostre comme un navire à éperon, immobiles, au fond, sur le sable et guettant leur proie, ou nageant avec vivacité et semblant voler à la surface de la mer, et alors écartant leurs nageoires comme les ailes d'un monoplan en évolution... tout cela prend, dans l'eau profonde, des allures inquiétantes, mais aussi sème l'espace liquide de points colorés, vus en transparence,



LES COTTUS



GOÉMONIERS PAR GROS TEMPS (DESSIN)

décrivant des paraboles d'étoiles filantes, des arabesques d'arc-en-ciel, d'écharpes qui se dénouent, de feux d'artifices qui se brisent et se répandent en miettes de couleur dans le ciel d'un bleu nocturne.

A côté de ces êtres qui ont l'agilité du cerf-volant et sont les corsaires vêtus de soie, couverts de bijoux, il y a les êtres lents, les mollusques, les crustacés, les êtres à demi-réalisés qui se souviennent du végétal et aspirent à la société animale... Les crustacés d'abord, les crabes, les langoustes, carapacés, puissamment armés, chevaliers du moyen âge, embusqués dans leur cuirasse articulée, à l'affût des faibles, mais guettés eux-mêmes par les grands mollusques, chacun paré de rouge, de vert, de bleu ; les crapauds de mer ou cottus, mâle et femelle, le mâle ayant au moment des amours des couleurs plus vives, puis les perdant ; les oursins, abrités dans leurs piquants, comme des châtaignes, tapissant les fonds, les anatifes bleus, rayés de noir, fixés sur les épaves ; les polypes ou orties de mer, dans les diverses phases de leurs contractions, collés aux rochers et attirant les petits animaux qui passent à portée de leurs tentacules ; les méduses irisées, semblables à des ombrelles qui s'abaissent ou se relèvent dans la nage ; les anémones, fleurs de la mer, jaunes, mauves ou pourpres et répandues sur les rochers en coulées de sang ; les hippocampes ou chevaux marins, qu'il est difficile de se procurer vivants, mais que M. Méheut a observés tels, accrochés aux herbes flottantes et entraînés au loin ; les seiches ovales, avec leurs nageoires et leurs bras tentaculaires, projetant autour d'elles, pour échapper à l'ennemi, cette liqueur noire dont se servent les Chinois pour fabriquer l'encre de Chine ; les annélides, sédentaires ou vagabonds, nichés dans les cavités des pierres, des madrépores ou des coquilles, ou nageant et se défendant avec les poils acérés qui couvrent leur corps..., et offrant au regard, dans leurs diverses contractions, des formes différentes ; les délicats ophiures, disques couverts de granules aux longs bras fins, épineux, ciliés et fragiles ; la fameuse Mary Morgane, toute en tête, les spirographes, vivant dans les prairies marines, les éponges, les étoiles de mer, rayonnant comme des bras de luminaire ornés de bijoux et de cabochons sertis dans le métal ; enfin les pieuvres qui, il y a deux ans, s'étaient abattues par milliers sur la côte roscovite, caméléons de l'eau dont Victor Hugo s'est plu à décrire la puissance tentaculaire ; M. Mathurin Méheut, lui, s'est borné à décrire ce qu'il voyait, les corps mi-partie blancs, mi-partie noirs, comme ces mandosses que l'on portait au seizième siècle, les yeux tantôt rouges, tantôt blancs, tantôt noirs, sous l'impression de la peur, de l'attente ou par nécessité de





L'AUTOMNE « LES FEUX DES GOÉMONS »

dissimulation ; et les enroulements des bras visqueux, et les combats de la pieuvre et du crabe, la pieuvre injectant d'abord son poison, puis rabattant ses tentacules et engloutissant enfin son adversaire...

Certes c'est d'abord un répertoire merveilleux de toutes les nuances, d'une qualité rare, un registre où l'on trouvera le ton profond, délicat ou violent, pâle ou exaspéré, mais c'est aussi la révélation d'une nature presqu'inconnue, où les décorateurs trouveront l'ample matière de motifs ornementaux : et c'est là qu'apparaît surtout l'utilité des dessins aux deux crayons, que Méheut a prodigués, et qui précisent le caractère décoratif de cette faune et de cette flore sous-marines ; les enroulements des algues, des tentacules, les urnes des ascidies, les arabesques des hippocampes, des annélides, les ombrelles des méduses, les grappes des raisins de mer, les courbes légères des spirographes, enroulés sur eux-mêmes comme des verres de Venise, les mouvements mêmes des poissons qui se continuent, les chapiteaux des anémones, autant de thèmes pour la dentelle, l'étoffe teintée, la tenture, la céramique, la verrerie (1).

. . .

Un véritable artiste, s'il est capable de découvrir un monde dans le même horizon, ne spécialise pas ses recherches, ses observations et ne voit pas les choses à la manière abstraite d'un savant qui s'est fixé à l'avance un but déterminé. Bien vite, ce peintre, s'il est doué, étend son enquête, l'élargit, crée des rapports entre des catégories qui semblaient séparées dans les livres de la science, et finit par jeter des ponts, par échafauder, par construire. Et je songe à ce jeune privat-docent allemand, dont M. Théodore de Wyzewa nous a raconté l'aventure. La thèse de ce jeune érudit sur l'architecture *extérieure* de la cathédrale de Constance avait été louée par toute la critique. M. de Wyzewa, qui admirait fort en lui-même la cathédrale de Constance, s'empressa de demander au privat-docent quel pouvait être, à son avis, l'auteur de la tragique *Mise au tombeau*, qui est une des gloires de cette belle église ; le jeune homme répondit, de la



GOÉMON[illegible]

(1) Déjà M. Méheut lui-même, aidé de M[illegible] Méheut, les [illegible] à titre d'indication et a décoré des étoffes de scène[illegible] de nombreuses compositions en noir ou en couleurs qu'il a rapportées de Roscoff. Le procédé dont il s'est servi vaut d'être signalé : c'est le vieux procédé du tzan-tzing, rapporté de Java par les Hollandais, on répand à l'aide d'une pipe, sur une étoffe, de la cire chaude de manière à former un dessin, on trempe ensuite l'étoffe dans un bain de couleur végétale et l'on obtient ainsi un décor large, libre, dans de belles colorations, et parfaitement lavable...



LES FILETS (FRAGMENT)

façon la plus naturelle du monde, que n'ayant eu à s'occuper que de l'extérieur de la cathédrale, jamais il n'avait jugé nécessaire d'entrer à l'intérieur. M. Méheut n'a pas la rigueur du jeune docteur allemand. Ayant dessiné, peint les êtres, qu'étudie d'autre part, au microscope, l'éminent M. Delage, chef de la station de Roscoff, il relève les yeux pour regarder la mer ; et il la voit, non comme la plupart des peintres, en se plaçant en un lieu confortable, sur les dunes et les hauts rochers, de haut et de loin, mais au niveau même, de manière à pouvoir exprimer les vallonnements et tous les paysages que dessine la vague, au-dessus de la ligne d'horizon, dans sa course vers le rivage. Et ainsi elle se présente avec un caractère de force et de vie, capable de tout emporter, même le chevalet du peintre, et le peintre lui-même.

Ayant vérifié sa puissance, il en observe les effets sur le visage des habitants de la côte, il remarque les hommes de Roscoff, coiffés l'hiver de leur heaume, le *calaboussen*, les Roscoviennes avec leurs robes bleues « se tenant toutes seules », et leurs longues mantes qui retombent jusqu'à terre, faisant de beaux plis en tuyaux d'orgue, puis lourdement cassés comme dans les tableaux de Rogier van der Weyden ou les sculptures de l'école de Bourgogne. Le terrain ondulé jusqu'aux collines granitiques, tout le pays composé en lignes horizontales qu'accentuent et que précisent les silhouettes des maisons, la lande de mer, le grand ciel écrasant et lourd, tout cela s'unit en harmonies naturelles, se peuple de personnages habillés comme ceux de Roscoff, aussi fatalement que la mer appelle la faune et la flore que je décrivais tout à l'heure...

Ce n'est pas forcément, comme on a tant paru le croire, un pays de pardons et de pèlerinages. A regarder l'œuvre des artistes qui ont pris la Bretagne pour modèle, il semblerait que les Bretons



GOEMONIER (CROQUIS)

soient des êtres extatiques, adonnés à des pratiques de dévotion et préoccupés de se costumer brillamment pour une procession religieuse. A côté de cette Bretagne endimanchée, il y a la Bretagne travailleuse, occupée de la pêche, de la terre aussi, car il n'y a pas que des barques dans la province de Gwench'lan et de Saint-Yves, il y a aussi des charrues. Méheut a tâché de grouper et d'exprimer dans quelques grandes compositions décoratives, peintes *a tempera* ou à la caséine, l'existence de ces travailleurs, portant les filets, sans doute, et les déroulant en festons, le long des murs bas qui clôturent les champs, récoltant le goémon, mais attachés à la terre comme des Morvandiaux ou des Berrichons, et semant le blé, le moissonnant...

Le costume local, ils l'abandonneront peut-être, mais leur race restera toujours, ayant dans les yeux le reflet du ciel et de l'eau, et ses occupations dictées par le pays. Méheut la regrette cette disparition, cette mort lente des vieux usages ; et il les recueille, pour leur assurer encore, par ses dessins, une nouvelle existence... Il est attentif à une coiffe, à un tablier, à un velours, à une dentelle, à ces petits métiers bretons que perpétuent encore quelques rares artisans, le tourneur sur bois qui fabrique ces jattes communes dans toute la Bretagne, le potier, le tisserand, par exemple, et il fait leur portrait, de même qu'il est capable de s'intéresser aux *bannisseurs des morts*, vêtus de cagoules noires, allant avec leurs clochettes, de maison en maison, sonner et crier la mort, aux sœurs blanches enseignant le catéchisme, en plein air, dans les rochers ; mais, si tout cela meurt définitivement, s'il ne reste plus rien un jour des coutumes par quoi se différenciait nettement le caractère de la Bretagne travailleuse, dévote et résignée, ce caractère se traduira quand même par des gestes, des attitudes pareils, et il y aura toujours pour un artiste comme Méheut, sur la terre et les rochers roscovites, et dans les retraites profondes des grottes, un monde capable de l'émerveiller, pour la joie de nos yeux.

LÉANDRE VAILLAT.



LABOURAGE EN DÉCEMBRE (AQUARELLE)

FEMMES EN PROMENADE — GUATEMALA

CARL OSCAR BORG



CARL OSCAR BORG

Carl Oscar Borg n'a étudié dans aucune Académie, et il serait difficile de désigner ses maîtres! Mais il aime la nature, et la vocation artistique lui est venue de la contemplation de ses multiples aspects. Pas de système, pas de méthode apprise, pas d'influences. Sa pensée, sa manière, ses œuvres sont des émotions subies, des impressions qui, peu à peu, ont pénétré le plus intime de son être : ses paysages sont des symboles : sa technique lui obéit et il arrive à des hardiesses pour ainsi dire scientifiques dans l'expression du mouvement et des taches de la lumière.

Carl Oscar Borg est né à Grinstad, en Suède, d'une famille d'honnêtes et laborieux cultivateurs, au milieu de laquelle il prit sa part de travaux des champs. En Suède, la légende agit encore sur les esprits. Elle se présente mystérieuse, pleine de secrets et d'arcanes qui ne se révèlent que petit à petit à celui qui comprend et à celui qui aime. Enfant du peuple et fils de paysans, Carl Oscar Borg s'imprégna fortement, dans son milieu rustique, des superstitions et des légendes nationales : tout

un monde de divinités singulières emplit son cerveau enfantin qui, depuis, a gardé une prédilection marquée pour les poèmes mythologiques et les vieilles ballades. Cependant, la bonne fée de la peinture s'était penchée sur son berceau et il fut placé très jeune comme apprenti chez un peintre en bâtiment. Ce patron l'employa à des travaux élémentaires de décoration.

En lutte perpétuelle avec les difficultés matérielles de l'existence, il dut chercher bientôt une carrière qui lui donnât moins parcimonieusement les moyens de vivre. Un beau jour, il s'embarque comme matelot pour l'Amérique où il fait toutes sortes de métiers et où il mène l'existence des nomades, dans les bois ou les prairies, côte à côte avec les peuplades indigènes, se passionnant pour cette vie d'aventures, toute de luttes et d'impossibilités. Ceux-là seuls qui l'ont vécue en connaissent les charmes inouïs. Il s'est formé ainsi tout seul, faisant son éducation et son instruction lui-même, avec une énergie et une persévérance extrêmes. Aujourd'hui, c'est une des plus étranges et des plus originales figures de l'art moderne : et l'artiste sensible, spontané, profond et fantasque, se double d'un lettré et d'un poète.

Carl Oscar Borg est un peintre aussi fécond que varié. Ses qualités maîtresses sont la simplicité de facture, la luminosité de l'éclairage, l'harmonie du coloris, la grandeur de la composition. Peu d'hommes ont eu le courage de cet artiste qui aborda la majesté colossale des montagnes et planta son chevalet en face des plus puissants ouvrages de la nature. Il traite avec une exactitude étonnante le probleme des masses, de l'éloignement et de la profondeur, il aime à peindre de rares tonalités, et même à résoudre de très difficiles problèmes de lumière et de contre-jour ; les tableaux de ce genre qu'il exécute sont pour lui un plaisir moral sans autre but qu'une satisfaction personnelle : ils sont, pour ainsi dire, une des conditions de son talent. Carl Oscar Borg est peintre, peintre simplement amoureux de sa vision et si ses œuvres sont si profondément philosophiques, c'est parce qu'elles sont l'expression la plus pure, la plus vraie de la concrétion de ses sentiments d'artiste et de penseur ! De là cette simplicité de lignes, de



MARCHÉ DANS L'AMÉRIQUE CENTRALE

là cette émotivité encore plus grande dans les esquisses qui sont de premiers essais de dégagement.

Poète, il répand sa poésie dans de grandes œuvres décoratives ; peintre, il se plaît infiniment dans les études de grisailles, et pour peu que l'on étudie ses toiles, on y voit se dérouler des gammes de gris d'une riche et parfaite ampleur.

Les questions picturales du paysage l'ont toujours attiré : il y a consacré toute son énergie, d'où ce grand nombre et cette diversité d'impressions et de souvenirs des pays qui ont été les théâtres de ses travaux.

Il a beaucoup voyagé, beaucoup vu, beaucoup lu. Sa soif d'exotisme l'a conduit dans l'Amérique centrale où la nature vierge encore et les indigènes encore primitifs semblaient offrir une matière propice à ses recherches. Il en a tiré de nombreuses études, annotant, crayonnant, peignant et remplissant de plus en plus son âme de belles visions. Il y séjourna longtemps, parcourant le Nicaragua, San-Salvador, les Honduras, le Mexique, le Guatemala, terres aux souvenirs antiques, où toutes les races, toutes les cosmogonies, toutes les mythologies se rencontrent, se heurtent et se croisent, où près de visions terrestres les plus exquises et les plus imprévues, l'évocation de ruines grandioses, presque préhistoriques, surgit à chaque pas. Tout cela laissa en Carl Oscar Borg les traces les plus profondes.

Loin du monde, loin de toutes les influences, retranché dans la solitude, retiré dans une île déserte de l'Océan Pacifique, il n'écouta que la voix de l'art et il travailla, ignorant tous les vains bruits des hommes, sans se soucier de rien d'autre que de chercher à traduire simplement, candidement, avec sa palette, la douceur et la beauté des choses et à dire son émotion du mieux qu'il le pouvait. Il étudia longtemps cette nature sauvage. Adorateur fervent de ces merveilles, il sut en saisir les aspects les plus divers et les fixer sur la toile avec une remarquable vérité d'expression. Ses tableaux surprirent par le pittoresque mélange de leur réalisme et de leur poésie, par leur originalité de mise en toile, leur composition grandiose et



PAYSAGE DE CALIFORNIE

LES DEUX PÊCHEURS

leur extrême variété. Il excelle à capter les vibrations de l'atmosphère frissonnante, les reflets de l'eau moirée et surtout des émouvantes silhouettes des arbres, tordant leurs branches noueuses vers le ciel mouvementé ou les laissant pendre dans le calme serein. Il a, au plus haut point, la vision large de l'ensemble, et cependant il distingue tous les éléments individuels qui le composent. Dans le grand chœur universel de la nature, on dirait que, tel celui qui dirige l'orchestre, il perçoit toutes les voix. « Sa fantaisie inépuisable est d'une compréhension panthéiste qui n'a d'égale que celle de Wagner en musique », a dernièrement écrit de lui un critique. Carl Oscar Borg visita ensuite l'Amérique du Sud, l'Amérique du Nord, l'Angleterre, le Maroc, l'Espagne, recherchant instinctivement les masures croulantes et l'allure épique des gueux qui vagabondent en souverains maîtres parmi les décombres de vingt siècles. Au cours d'un voyage en Egypte, patrie de toutes nos origines, Carl Oscar Borg fut pris d'un ardent amour pour les ruines fabuleuses et leurs imposantes divinités. Il analysa, avec une minutieuse sagacité, les effets extraordinaires dus à la diffusion de la lumière dans des régions où elle se répand aussi intensément prodigieuse, et se plut alors à évoquer dans des toiles une race à laquelle la



HABITANTS DE TOLÈDE

simplicité de la vie, la fidélité aux coutumes et à la religion des ancêtres, l'ignorance ou le dédain de ce que nous appelons la civilisation, ont conservé quelque chose de la beauté native de l'animal humain. Ce sont là comme les pages d'un livre sur l'Egypte où l'antiquité revit et s'agite sous nos yeux.

Puis il repartit en Italie, resta quelque temps à Naples, séjourna à Venise, s'arrêta longtemps à Rome où il fut frappé — comme tous les artistes que rassemble ce ciel privilégié — de la splendeur du pays, de la beauté de la campagne environnante et de la grandeur des maîtres.

Comme paysagiste, il offre une technique très libre : il peut rivaliser avec les Vénitiens, soit pour la chaleur du coloris, soit par la fraîcheur des ciels, soit pour l'éclat de la lumière. Il est vraiment une des individualités les plus puissantes du paysage moderne. Sa vision indépendante et sa technique fougueuse réalisent toutes les audaces du paysage, dans la matière, dans la touche, dans la couleur et, surtout, dans l'infini dégagement de la composition.

Lorsque, après avoir passé en revue son œuvre, on s'est bien pénétré de son esprit, on reste étonné et ravi de découvrir, en ce siècle de snobisme et de réclame, un peintre qui, ne vivant que pour son art et par son art, est devenu, silencieusement, un très grand artiste. Carl Oscar Borg fait partie de ce petit nombre de peintres qui ne sollicitent pas l'approbation de la foule, mais qui travaillent pour leur propre joie. Il vit isolé, retiré, on ne sait rien de lui, même de sa vie d'artiste, et Paris ne connaît de son œuvre immense que quelques tableaux vus rapidement dans le chaos des expositions passagères.

Il continue à vivre parmi les légendes aimées de son enfance, tandis que la bonne fée de la peinture veille sans cesse à ses côtés, lui indiquant, de sa baguette magique, des routes inaccessibles à tout autre et qui sont pour lui d'allègres étapes.

Selon Carl Oscar Borg, la meilleure façon d'être original, c'est d'abord de poursuivre sans arrière-pensée la Beauté, la Beauté qui ne se dévoile, à ses élus mêmes, que lentement et petit à petit ; c'est, ensuite, de chercher à concevoir et à réaliser des œuvres loin des sentiers battus. Qui pense et sent par soi-même est assuré de donner dans l'universelle symphonie la note qui le sauvera de l'oubli.

MUSICIENS AMBULANTS (MEXIQUE)

L'art de Carl Oscar Borg s'est aussi attaqué à la gravure. Peu de graveurs ont eu autant que lui le souci de la perspective et ont essayé de donner aux compositions une clarté qui met chaque personnage et chaque objet à sa place. Ses premières planches étaient compliquées, des timidités y apparaissaient, mais sa technique s'est vite enrichie de tous les moyens d'expression. En des eaux-fortes, en des dessins, en des « monotypes », l'artiste a rendu avec une grande maîtrise des aspects de la nature, et ces paysages aux grandes lignes sont pleins à la fois de simplicité et d'assurance.

Quant à ses aquarelles, si on les examine avec soin, ce sont des choses d'une sensibilité rare, d'une délicatesse exquise. Ah ! que cela repose et



RUINES DE LA VILLA ADRIANA, TIVOLI (AQUARELLE)

fait du bien de voir un jeune peintre qui tout uniment, avec des yeux émerveillés, regarde les arbres, la terre, les maisons, le ciel sans se soucier de rien d'autre que de chercher à traduire son émotion !

Il faut regarder attentivement ces aquarelles. Elles sont aussi curieuses de composition que de technique, et l'occasion est excellente pour dire combien l'art de l'aquarelliste est grand. Il sait rendre avec la même sûreté l'éblouissement du soleil et le crépuscule, l'été et l'hiver ; ses aquarelles révèlent un dessin impeccable, tout en restant très large et très libre. Malgré l'ivresse de la couleur qui s'empare parfois de lui, il reste toujours maître de son métier et il est classique dans le bon sens du mot. Il donne beaucoup d'importance aux ciels toujours enlevés avec fougue, aux eaux et à leurs mille reflets, aux vieux arbres magnifiquement tordus par les ans et la tempête.

Carl Oscar Borg aime passionnément la terre de Californie, sa seconde patrie, ce coin privilégié du monde qui semble seul garder le souvenir de la beauté grandiose et sauvage de la terre d'autrefois, où la nature semble comme à plaisir avoir

VILLAGE ÉGYPTIEN

prodigué ses bienfaits, où le climat est doux et la terre féconde, où les rochers affectent les formes les plus bizarres et les plus capricieuses. De plus, la Californie possède l'immense avantage de ne pas manquer d'espace et de n'avoir pas ses champs entourés de barrières comme en Europe. On peut s'installer sur l'herbe pour faire ses croquis sans risquer d'être expulsé ou mis à l'amende. Ce fut là en face de la nature que l'artiste fit l'éducation de sa main et de son esprit, et ce séjour dans un pays où rien ne rappelle nos préjugés et nos querelles et où tout parle d'indépendance fut pour lui comme la retraite que font les personnes pieuses fuyant la dissipation du siècle afin de se ressaisir face à face avec Dieu.

Il y fut séduit par le pittoresque du site, les mœurs des habitants et la splendeur du ciel ; c'est en effet là qu'il prit presque tous les motifs de ses tableaux où avec une grande réalité il représente non seulement ce qu'il voit, mais aussi ce qu'il sent.

L'artiste, que peu de personnes ont jusqu'ici connu, est presque complètement ignoré du public français. Ses tableaux, toutefois, ont fait le tour des principales villes et y ont obtenu l'attention qu'ils méritent. Nous reproduisons ici quelques-unes des œuvres les plus distinguées qui ont conquis tout de suite le grand public et qui ont figuré aux Expositions de Saint-Pétersbourg, Rome, Venise, Amsterdam et Paris, à la Société des Artistes Français, de Londres (Royal Academy), Gand, Vichy, Kharbine (Mandchourie, Russie), et au Salon d'Automne. Un grand nombre de ses toiles font partie aujourd'hui des galeries de riches collectionneurs américains.

THADÉE DE GORECKI.



LA CÔTE DE CALIFORNIE



PETIT CANAL ET LE « PONT DES SOUPIRS » À BOURBOURG

UN PEINTRE DES PETITES VILLES

ALBERT LECHAT

Si quelqu'un rêve encore, ce ne peut être que dans une petite ville. Les champs et les bois n'offrent plus à la méditation que des abris précaires. La vapeur halète et l'essence ronronne jusque sur les cimes. Quelle césure, un grognement de trompe, en travers de l'alexandrin qui s'envole! A chaque grande cité, la spéculation et le bluff, sous le pseudonyme collectif et d'ailleurs malsonnant d'utilitarisme, dessinent la même façade indifférente, où le cône fumeux des usines et le campanile Renaissance de la Caisse d'épargne résument l'idéal de ce temps. Reste la mer; mais la mer maîtrise trop celui qui l'aime pour le laisser rêver à son gré. Restent donc les petites villes.

Le silence est leur dernier maître. Le temps s'y attarde. Leurs hauts clochers laissent tomber lentement, sur de grandes places désertes, des heures dont personne ne saura que faire. Le passant y est une curiosité qu'on observe avec prudence, un coin du rideau levé derrière la vitre verdie. Leurs vieux monuments ont l'air si grave qu'ils découragent le touriste, un peu honteux de venir les déranger. Ah! pourtant, elles ont fait de leur mieux pour s'embellir à l'instar de Paris! On



MAISON A DOULLENS

y a élevé des statues, on y a construit des kiosques à musique. Au coin des rues, les noms de saints ont fait place à des noms de conventionnels, martyrs plus récents. On a nivelé les remparts au besoin, et le plus souvent sans besoin. Mais le zèle des hommes de progrès s'est trouvé impuissant à étendre plus loin les réformes. Peut-être une modération atavique retient-elle encore l'habitant de ces localités assoupies? Ou bien, l'habitude? Ou bien, comme on dit, l'insuffisance des crédits?... Toujours est-il que beaucoup de petites villes conservent les traits essentiels de leur physionomie ancienne, où s'inscrivent avec la fierté des belles aventures guerrières, les souffrances des longs sièges, l'amertume des déchéances, et par dessus tout, cette sérénité muette qui, peut-être, n'est que le masque de l'oubli.

On comprend qu'un peintre ayant su discerner au visage des petites villes tant de nuances et tant d'expressions diverses, n'ait pu s'en détacher que pour aller de l'une à l'autre, avec des retours [illegible] l'exemple de M. Albert Lechat n'est pas isolé sans doute et, en tout cas, beaucoup d'autres artistes ont pu surprendre en passant le charme d'une petite ville, et l'exprimer avec bonheur. Il n'en demeure pas moins que nul n'est revenu à ses modèles avec autant d'assiduité; et que peu de peintres, en vérité, auraient pu apporter à ce genre des accents aussi directs, aussi émouvants, aussi personnels.

Il y a plus, il y a quelque chose de confidentiel dans les œuvres de M. Lechat. C'est que l'auteur n'est pas allé découvrir ses modèles trop loin de son cœur. Il n'a pas voulu parcourir le monde, ni même la France, à la recherche des petites villes. Il s'en est tenu à celles qu'il connaît depuis toujours, à celles de sa Flandre natale et des provinces voisines. Ailleurs, il aurait pu trouver des sites plus majestueux, il aurait pu encadrer la grâce du passé dans un pittoresque véhément. Cordes en Languedoc, Uzerche en Limousin, Elne en Roussillon, lui auraient offert d'admirables sujets de tableaux à effet. Mais ce n'était point l'effet qu'il cherchait, c'était le poème.



LE CANAL DE LA COLME ET LE PONT SAINT-JEAN A BERGUES

Il l'a trouvé sans effort, sur sa route, parce qu'il savait lire sur les vieilles façades comme d'autres lisent sur d'antiques parchemins. Et pour celui qui se plaît à de telles traductions, son œuvre exprime avec l'intensité la plus pénétrante le charme de ces filles abandonnées de l'Histoire qui s'appellent Bergues, Montreuil-sur-Mer, Abbeville, Doullens, Hesdin, Beauvais.

Si douces dans leur souriante vieillesse, elles ont, pour la plupart, un passé si formidable et si disproportionné à leur importance qu'elles apparaissent d'abord comme écrasées sous le poids des souvenirs. On ne peut, sans percevoir l'écho des tocsins et les relents du plomb fondu, songer à leur jeunesse. Durant des siècles, elles durent se défendre presque autant contre leurs garnisons paillardes et chapardeuses que contre les envahisseurs. Ceux d'Espagne y apportaient le massacre et l'incendie, ceux de France la ripaille et les gaillardises. Combien de fois le tisserand ne dut-il pas quitter son métier, l'orfèvre son établi, pour courir aux remparts? Les femmes elles-mêmes laissaient la quenouille pour la truelle et, la nuit, tandis que les héros dormaient d'un œil, obturaient hâtivement les brèches de la journée? On vivait ainsi des semaines de famine et d'héroïsme, et puis, le siège levé, la peste à son tour arrivait, sur les talons du dernier soudard... Tel est le passé des petites villes du Nord. Mais dans les courts intervalles des guerres, les clochers s'élevaient au-dessus des toits pourvus de tuiles neuves, les beffrois rivalisaient de hardiesse et de hauteur; le marchand enjolivait de sculptures sa façade, et le bourgeois, orgueilleux de se voir vivant après de si dures épreuves, se faisait peindre avec son épouse, aux pieds du saint élu par sa foi. Un scrupule vivace d'harmonie et de beauté se réveillait au lendemain des pires désastres, et l'âme de la petite ville, régénérée par la souffrance, accomplissait des merveilles. C'est cette âme lointaine que nous retrouvons dans les gouaches de M. Lechat, analysée avec infiniment de délicatesse et de simplicité sous les aspects que le temps, le repos, l'oubli ont fini par lui donner.

Il importe maintenant de dire que cette peinture n'a rien de *littéraire*. L'épithète est trop mal portée aujourd'hui pour qu'on ne veuille en défendre un artiste qui est, avant tout, un peintre. Je suis sûr que si M. Lechat peint les petites villes du Nord avec tant de visible joie, c'est que les pierres meurtries, la brique usée, jaunie, le vert des contrevents, l'ocre des façades, réalisent pour lui, sous le ciel mouvant de ces régions, des harmonies sobres et variées, dont la qualité le tente. Ajoutez-y les lignes du paysage et celles de l'architecture, qui se marient comme providentiellement, et toujours avec une grâce discrète, avec une allégresse contenue, et vous pourrez en conclure qu'il y a dans tout cela de quoi attirer et retenir le peintre le moins littéraire du monde. M. Albert Lechat est, à sa façon, un peintre d'intimités, presque un peintre de natures mortes. La joie que d'autres éprouvent à « faire tourner » deux pommes dans un compotier blanc à fleurs bleues, il la savoure, lui, en alignant les petites maisons basses d'une vieille perspective flamande. C'est une joie peut-être plus raffinée, moins élémentaire, mais elle participe du même mobile que l'autre. C'est la joie de peindre.

Quant à l'expression qui fait le charme de ses œuvres, je n'y vois rien d'artificiel non plus. Elle est due, je crois, à la connaissance parfaite, au profond amour, à la pénétration intime du peintre à l'égard de ce qu'il peint. Les petites villes sont pour lui de vieilles amies bien plus familières que pour le passant d'un matin. Il connaît leur histoire. Il les visite en toutes saisons. Il sait à quelle heure tel coin de rempart se peuple de fantômes, sous quel ciel tel beffroi s'enlève en apothéose. N'y a-t-il pas des jours aussi où les vieux pignons à redents semblent se pencher un peu plus, comme pour une confidence ? Si M. Lechat nous donne de ces vieilles choses une image si intense, c'est qu'il les a observées moins en analyste qu'en ami. Il y a peut-être une part d'inconscience, même, dans son observation, et c'est ce qui en fait la profondeur, l'accent, la sincérité.

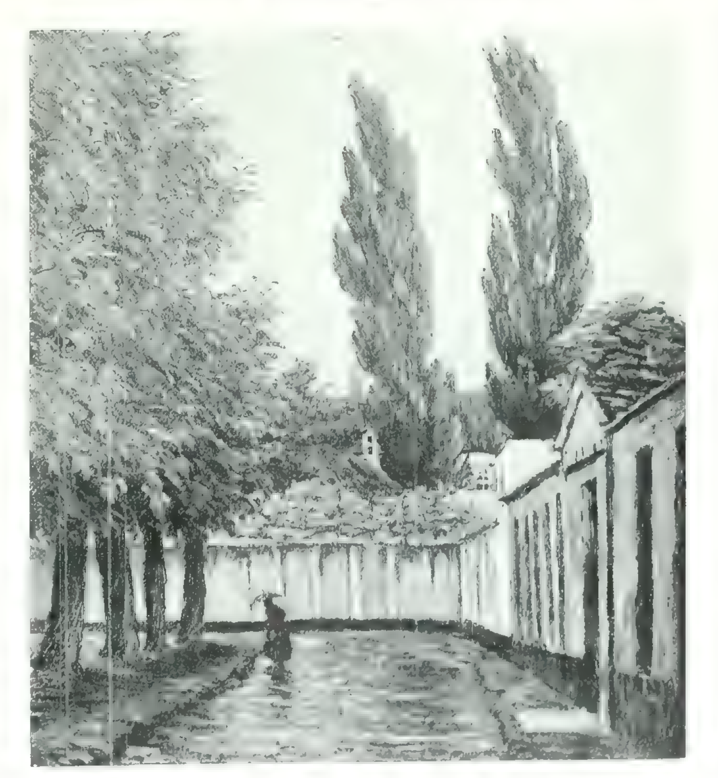


MAISONS DE LA GRANDE PLACE A ARRAS

Si l'on examine les moyens d'expression qu'il choisit de préférence, on est frappé au premier abord par un curieux mélange de synthèse et de précision, d'émotion et de savoir faire. Ce peintre de tableautins est un décorateur fort habile. La répartition adroitement équilibrée des volumes de ciel et des masses d'architecture est toujours pour beaucoup dans la signification de ses tableaux. Son

RUE DE LA SOUS-PRÉFECTURE A DOULLENS

dessin aussi est d'un décorateur et, par-dessus tout, sa couleur, volontiers appliquée en teintes plates, avec une franchise d'accent qui atteint à l'éclat sans le chercher. En somme, un artiste dont la personnalité semble résulter, au fond, d'une adaptation parfaite de la technique à l'inspiration. La gouache, qu'il emploie le plus souvent pour ses vues de villes, laisse au dessin tout ce qu'il a de nerveux, aux ciels tout ce qu'ils ont de transparent, de léger, de nuancé. Je ne crois



TEMPS DE PLUIE A BERGUES (NORD)

pas qu'on l'ait jamais adoptée plus à propos, ni avec une plus parfaite sûreté de goût.

M. Albert Lechat expose depuis une douzaine d'années au Salon de la Société Nationale. Il se montre aussi, une fois ou deux par an, dans les expositions de groupes. Nous l'avons connu aux *Arts Réunis*, nous le retrouvons chaque année à *La Cimaise*. Il a participé à l'Exposition de « La Petite Ville de Province » organisée en juin dernier à la Galerie Devambez. A deux reprises,

en 1907 (Galerie Georges Petit) et en 1909 (Galerie Marcel Bernheim), on a pu, dans des expositions particulières, juger son œuvre d'ensemble. Très abondante, elle est aussi d'une variété qui pourrait surprendre lorsqu'on connaît ses sujets préférés et la ferveur avec laquelle il y revient. Jamais il ne s'est éloigné, en tant que peintre, du pays où il est né. A certaines vieilles villes déchues, comme Bergues ou Montreuil-sur-Mer, il a pu consacrer vingt ou trente tableaux sans se répéter jamais. Chacune de ses œuvres est comme un chapitre détaché d'une histoire touchante, mais ce chapitre est toujours écrit dans une langue élevée, avec une répugnance marquée pour l'anecdote et pour les effets faciles. Evidemment, un talent aussi particulier ne s'adresse pas à l'ensemble du public; mais il suffit d'y apporter une âme simple pour le comprendre, et on ne saurait le comprendre sans l'aimer.

Quand, par hasard, M. Lechat délaisse pour quelques jours ses amies les petites villes, c'est généralement pour les paysages du Boulonnais, si caractéristiques, si riches, et encore si peu connus. Il parcourt la côte et rencontre des coins de dunes hérissés de végétation sauvage, des allées qui s'en vont, doucement monotones, à travers les bois de pins. Les bateaux aussi l'intéressent. Il a su exprimer le fourmillement bigarré de plus d'un port de pêche. Quelquefois, il se risque dans un chef-lieu, à Arras, à Boulogne... Mais déjà le revoici à Bourbourg, à Bergues, à Montreuil. Il descend la « cavée »; il longe les petites rues au pavé hostile où débordent les perrons de briques des logis toujours clos. Il gagne la prairie des tireurs à l'arc... Toute cette douceur un peu farouche, un peu naïve, s'offre à lui, descend en lui, le pénètre. Il en rapportera d'autres œuvres encore un peu plus fraîches et plus intenses que les précédentes. Et quand nous les verrons au mur de quelque galerie parisienne, nous ne nous arrêterons pas sans émotion. Il nous semblera entendre le vent de mer disperser les notes du carillon, que le beffroi laisse tomber de haut, de trop haut, sur la petite ville. Nous serons un peu humiliés par le bruit de nos pas dans la rue déserte, et nous devinerons qu'une main ridée soulève un coin de rideau, derrière cette fenêtre où grimpe un geranium...

EMILE SEDEYN.



ÉGLISE SAINT-GILLES (ABBEVILLE)

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ALLEMAGNE

L'exposition à Berlin de l'œuvre de M. Franz Stuck est bien faite pour inspirer à tous du respect ; à quelques-uns une belle passion. L'unité de cet exceptionnel tempérament d'artiste dans la continuelle variété de ses inspirations offre à l'observateur un phénomène assez comparable à celui de l'isolement dans ses rêves d'un Gustave Moreau. Il est toujours permis à chacun de préférer autre chose ; il est difficile à qui que ce soit de méconnaître là une force violente et concentrée, une conviction taciturne et mystique à sa façon, un magnifique exemple de fidélité à un idéal fier et difficile. Depuis le *Péché*, qui fonde la réputation de l'artiste, jusqu'au tout récent *Persée*, c'est un infatigable revirement des sujets, traités sans aucune transformation flagrante de la personnalité. Poèmes antiques, idylles modernes, œuvres terribles, œuvres gracieuses, supplices ou bacchanales, amazones blessées ou promenades au bord de la mer, portrait du Grand-Duc de Hesse ou portraits de sa petite fille, l'artiste reste identique à lui-même et fidèle à ce goût étrange dont sa somptueuse maison laissera, longtemps après lui, un témoignage plus extraordinaire encore que sa peinture. Cet homme est d'un seul bloc de basalte, il a l'immutabilité et la face impénétrable de la statuaire égyptienne. Comment est-il né en Bavière ? D'où tient-il cette âme fermée et menaçante, tel un continuel et pesant orage qui jamais n'éclate ? D'où vient à ce fils, né le 23 février 1863, du meunier de Tettenweis, ce goût d'une antiquité hellénistique qui fait penser bien davantage qu'à Athènes, à la Thessalie et aux royaumes asiatiques issus du partage de l'empire d'Alexandrie ? Autant de questions auxquelles il ne sera jamais répondu et dont les réponses n'expliqueraient pas encore tous les côtés mystérieux de cet art, en somme beaucoup plus moderne et moins archaïque qu'on ne le croit communément et très étroitement rattaché à un ordre de faits qui en diminuent l'isolement. L'influence wagnérienne sur Stuck me paraît aussi indéniable que celle de Stuck sur l'œuvre de Richard Strauss. Ainsi accents des grands drames modernes et couleurs et *terribilità* spéciales de cette peinture s'entre-répondent. Et c'est toujours bien l'Allemagne, allez !

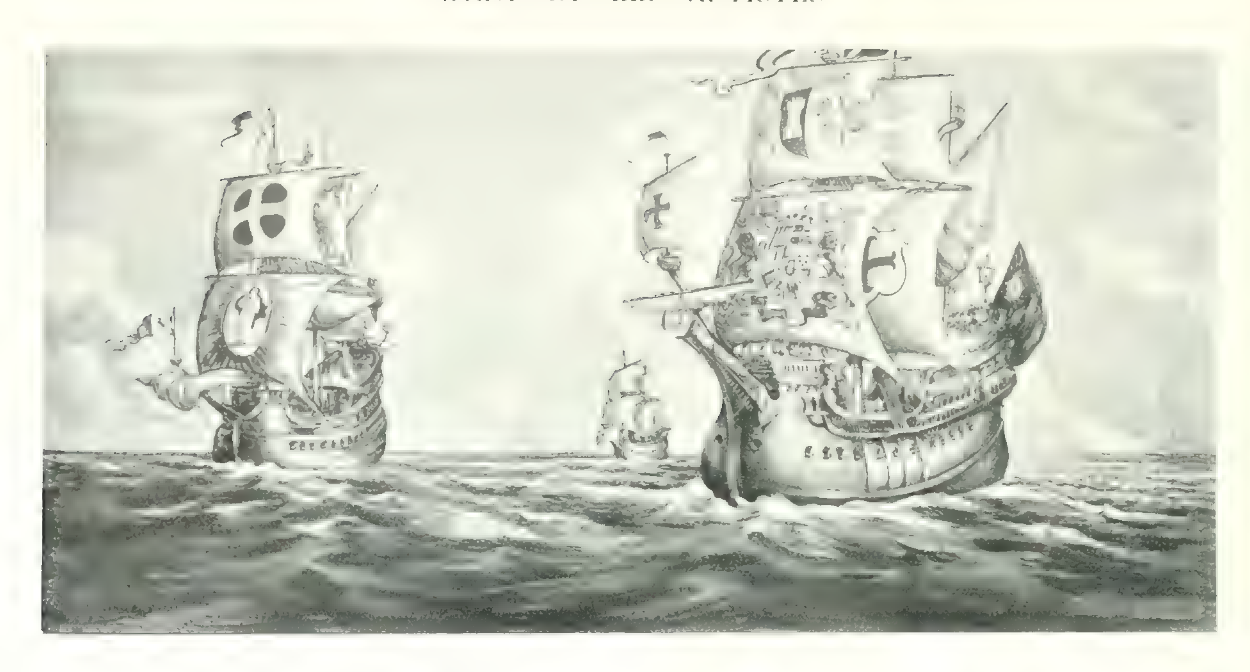
Il faut signaler chez l'éditeur Georg Muller (Munich) un bien curieux ouvrage, c'est celui où M. Hans Hasso von Veltheim étudie les petites églises de Bourgogne antérieures à l'an 1200 (*Burgundische Kleinkirchen*), un ouvrage tout en documentation systématique et serrée avec croquis, plans et photographies par l'auteur. Trente-deux églises de votre pays, surtout du département de l'Yonne, y trouvent un compendium parfaitement strict et complet de ce qui les concerne, un livre fait pour ravir Maurice Barrès, Joseph Peladan et tous les défenseurs des églises de France en péril. Les généralités placées dans de beaux grands morceaux en tête et à la fin du livre, chaque église est ensuite décrite en son ensemble et ses détails, puis classée selon les particularités qui permettent des rapprochements. Selon l'usage des grands ouvrages scientifiques allemands, les textes étrangers sont cités en leur langue originale. Inutile de dire qu'ils sont ici tous français.

Comme je voudrais avoir la place d'analyser à loisir le solide et patient travail de M. Max Lossnitzer sur le vieux sculpteur de Nuremberg et Cracovie, *Veit Stoss*, encore un de ces beaux échantillons de la librairie allemande moderne, à la réussite desquels coopèrent autant l'éditeur, ici M. Julius Zeitler, de Leipzig, que l'auteur. Non seulement le fameux autel de la cathédrale Sainte-Marie de Cracovie et, une à une, les sculptures de Saint-Sebald de Nuremberg et du Musée Germanique sont étudiées en leur histoire et en leur esthétique aussi complètement qu'il est possible, mais les grands chapitres directeurs d'une somme aussi parfaitement composée tiennent compte des plus intéressantes minuties d'une érudition jamais à court sur les travaux de contemporains du héros. Ascendants et descendants, collaborateurs et émules sont découverts et poursuivis dans tous les recoins d'archives et la littérature du sujet se trouve, à proprement parler, épuisée. Les soixante planches, à elles seules, suffiraient à montrer à quel point la conscience scrupuleuse de M. Lossnitzer sait découvrir ou comme il sait présenter sous un jour nouveau les œuvres célèbres, susciter des rapprochements inattendus. Ce qui nous surprend toujours, c'est le prix presque dérisoire pour lequel les érudits et les éditeurs allemands arrivent à livrer au public le résultat de tant d'années de recherches historiques. Quant aux ouvrages de pure vulgarisation, je crois qu'aucun pays au monde ne peut, à l'heure actuelle, rivaliser en soin scientifique et en bon marché, comme en bonne tenue artistique, avec les grandes maisons d'édition allemandes et autrichiennes. A preuve cette monumentale histoire de l'Art (*Handbuch der Kunstwissenschaft*), du Dr Fritz Burger, en collaboration avec les premiers savants d'Allemagne, dont l'éditeur Koch, de Neu-Babelsberg-Berlin, vient de lancer les premières livraisons consacrées aux débuts de l'art allemand les unes, aux débuts de l'art byzantin les autres.

William Ritter.

ANGLETERRE

C'est avec le plus vif et le plus grand regret que j'annonce la mort de l'artiste-peintre Joseph Crawhall. En février dernier, j'ai eu occasion à cette place même, de parler de cet artiste et de son grand talent comme animalier. Joseph Crawhall n'avait pas atteint la cinquantaine. Il disparaît en pleine vigueur, en possession complète de son art, victime d'une appendicite. [illegible] le peintre a succombé aux suites de son mal. C'est une grande perte pour l'art anglais, et tout le monde reconnaît — trop tard, hélas ! — que Crawhall était un maître, un grand maître qui tiendra une grande place parmi les peintres de l'Orient et de l'Occident. « Il était Daumier et



W. ALISON MARTIN — PANNEAU DÉCORATIF POUR UN TRANSATLANTIQUE

Robinson », répète-t-on de tous côtés, et, de plus un vrai « sporting » et un gentilhomme du meilleur type.

* * *

Il y a quelques mois que j'ai entretenu les lecteurs de *L'Art et les Artistes* d'un mouvement en Angleterre pour ressusciter la peinture murale, non par la fresque, bien entendu, mais une peinture à l'huile qui serait en même temps magistralement décorative et en harmonie avec l'ambiance architecturale.

Je parlerai au moment venu de quelques projets très intéressants qui sont en train de se réaliser et dont le plus important est la commande que M. Cayley-Robinson a reçue de M. Edmund David de peindre une suite de panneaux décoratifs pour le vestibule de l'hôpital Middlesex. M. Cayley-Robinson est un de nos peintres les plus doués et les plus érudits, et on [illegible] les chefs-d'œuvre. On se rappellera, [illegible], que M. Edmund David est un grand amateur qui a récemment offert quelques tableaux de la peinture anglaise moderne au Musée du Luxembourg. On [illegible] que [illegible] une générosité extraordinaire est doublée d'un amateur dont le goût est d'une extrême sûreté.

* * *

Mais ce n'est pas seulement les murs de nos grands édifices qu'on pense maintenant décorer. L'Angleterre est un pays maritime, et il est très intéressant de noter que les grandes compagnies de transport ont senti le mouvement, et sont d'avis que les paquebots comme les maisons ont des intérieurs à décorer. Le branle a été donné, de très heureuse façon, par le premier port d'Angleterre, et je présente à mes lecteurs une des toiles d'une série de panneaux décoratifs qu'un artiste de Liverpool, M. W. Alison Martin, a peint pour le fumoir d'un transatlantique. M. W. Alison Martin, est déjà connu par ses paysages et ses fêtes champêtres qui laissent les uns et les autres deviner son grand respect et pour Monticelli et pour Rossetti. Mais ses panneaux décoratifs révèlent d'autres phases de son talent : une imagination pittoresque des grands navires du passé et une connaissance approfondie de la mer qui entoure sa ville natale.



JOSEPH CRAWHALL — PICADOR ET TAUREAU

FRANK RUTTER.

AUTRICHE-HONGRIE

Voir en dehors de Hongrie une belle exposition hongroise est un fait assez rare pour que nous réservions cette chonique à peu près entière aux deux salles du *Glaspalast* munichois, remplies cet été par les artistes de Transleithanie. Encore ne donnent-elles pas une idée complète de l'école. Ici comme ailleurs les circonstances et les commissaires sont pour beaucoup dans l'aspect que revêtent les diverses sections étrangères. Celui de ces deux salles est de tout repos ; mais sans se laisser décourager par cette apparente monotonie, qu'on veuille bien se donner la peine d'examiner ce qui nous est montré, et l'on fera la connaissance, faute de « numéros sensationnels », de quelques artistes sérieux, à la vision saine et qui savent peindre ; ce qui n'est déjà pas tant à dédaigner.

M. Fritz Strobentz vit à Munich. On ne saurait donc reprocher à ses trois solides toiles, *Paysanne*, *Fille en gris* et une porte où s'encadre un nu, accompagnée d'un beau bouquet de chrysanthèmes, de porter l'empreinte de la Secession dont il est l'un des membres les plus réguliers et les plus honorables. Une grande distinction un peu morose ; les qualités de finesse et d'intimité de l'harmonie choisie et de l'ambiance, telles ses ordinaires avantages. Même gravité, mais déjà tempérée d'un sourire, chez M. Oscar Glatz ; à cette autre différence près que des accords roses et avenants et une facture moins dense remplacent ici les gris et les bleus fermes de M. Strobentz. La ***Mère apaisant son enfant*** a un indéfinissable arome de vie populaire hongroise — pour qui connaît la vie des faubourgs de Budapest — et même aussi cette *Visite* où un gars assis à côté d'une fille lui aide à éplucher des pommes de terre.

A ce bon réalisme probe et sain des scènes d'intérieur joignons-y les deux vieilles dans une atmosphère blonde de M. Réti Istvan — je préfère quelques paysagistes d'un joli sentiment timide et frais : une petite toile de M. Bansaghy Vince surtout où le précoce reverdissement printanier du bassin d'une petite rivière grise est tout traversé de giboulées et se débarrasse malaisément des gros tas de neiges abrités. Il y a là quelque chose d'une grâce frileuse et délicate, qui a été senti par un poète et rendu par des moyens si respectueux de l'émotion première que l'on s'y arrête plus volontiers qu'en face de tableaux autrement ambitieux. Une analogue chasteté de l'émotion avec une analogue pudeur dans l'expression, je les retrouve dans les jardins aux phlox lilas et dans la prairie semée de mauves de M. Szinyei Merse. Avec quelle subtilité de lyrisme contenu il sait, en arrière, aux pentes des douces collines, animer les surfaces glauques des champs de blé pas mûr. Même charme discret dans le vallon slovaque de M. Boznay Istvan. Au loin les bleuâtres et les lilas-chataigne des monts forestiers, quelques-uns fraîchement déboisés, sont étudiés avec cet amour sans lequel il n'est pas de bon paysagiste. M. Déry Bela enfin a su, lui aussi, se montrer d'une distinction parfaite et d'une conviction communicative dans son rivage de Bornholm : c'est pensif et anxieux, cela frissonne et redoute... Les notations d'hiver de M. Szlanyi Lajos semblent au contraire témoigner d'un caractère rude et d'une âme agitée : c'est une autre séduction, celle de l'homme qui cherche l'apaisement de ses propres violences inutiles dans les violences de la nature. M. Perlmutter est davantage un virtuose, il nous charme moins. Il crie plus fort, il chante moins juste.

Qui parle fort aussi, c'est M. Marton Ferencz. Mais il a l'excuse d'avoir surpris un geste brutal de la plus plastique, de la plus noble énergie. En pyramide, dressés sur le ciel, des ouvriers, jarrets tendus, soulèvent la massue dont les coups enfoncent le pilotis. Un fier tableau qui, évidemment, se fût mal accommodé d'une facture de demoiselle. M. Ferenczy Karoly est quelqu'un : ses trois tableaux le montrent à la fois chercheur et bien sûr de sa personnalité : un nu rose sur draperie rouge pompeien et blanc ne m'emballerait pas ; mais le couple de gros artistes forains en maillot donne à réfléchir et cette mère retenant contre elle l'enfant nu, tableau grandeur nature où règne un seul accord d'un certain bleu et d'un certain ton chair brunâtre, achève de vous persuader. Dans sa tonalité sobre et raffinée, c'est bien supérieur aux nus à la Vallotton du baron de Hatvany qui certes ont leurs qualités et un certain sens ingresque, Ingres du *Bain turc* bien entendu.

Le portrait ***a tempera*** de M. Kœrœsfœï est une digne et noble chose. Son ***Jardin de la Reine*** ne m'a pas permis de retrouver la plénitude de joie éprouvée jadis de sa décoration du Pavillon de Chasse, à Vienne. De même, les intérieurs de forge de M. Skutecky Dœme ont encore la bienfacture, mais moins la poésie de son fameux radeau à l'ancre sur le Hron, devant Bistrica. Le flûtiste tzigane de M. Ferenczy Valer est le seul portrait de cette exposition qui apporte une note vraiment locale, cette note locale qui est si intéressante dans deux œuvres de sculpteurs, le palefrenier demi-nu abreuvant des chevaux, de M. Lanyi Dezsœ, et le formidable Dietvan aux louveteaux étranglés que M. Beszedes Laszlo assimile au brigand national hongrois Toldi, de qui la légende rapporte une aventure semblable.

Hélas, il faut s'arrêter... On pourrait continuer ainsi presque une fois autant... Mais il me reste à mentionner le cinquantenaire du peintre impressionniste tchèque Ludwik Kuba, célébré par une exposition rétrospective de cent trente tableaux, à Breznice ; à signaler à Laybach une intéressante exposition des artistes slovènes ; puis à Stramberk de Moravie celle de MM. Blazicek, Lolek et Obrovsky, peintres, et Stursa, statuaire, due comme toujours à l'initiative infatigable du vaillant D[r] Hrstka. Et puis... Et puis la triste nouvelle qui a consterné tous les cœurs tchèques : le vieux maître Mikulas Ales qui meurt quelques mois après les fêtes de son soixantième anniversaire !

William Ritter.

ESPAGNE

La rareté à Madrid des grandes expositions officielles, les seules auxquelles aient coutume de prendre part les maîtres consacrés, ne permet guère de connaître leurs nouvelles œuvres que chez eux-mêmes. C'est le cas notamment pour l'éminent sculpteur Mariano Benlliure, dont une récente visite à son atelier m'a procuré l'occasion d'admirer le dernier ouvrage encore inédit, aussi important par ses proportions matérielles que par sa conception artistique. Il s'agit du mausolée de la défunte duchesse de [illegible] et de son second mari le duc de Dénia, qui doit être placé au cimetière de San Isidro à Madrid. A l'intérieur, la crypte de ce mausolée figure une chapelle ardente où, devant un grand Christ en croix, sont étendus dans leurs sépulcres les corps des deux époux revêtus, la duchesse de l'habit des Carmélites, le duc de celui des Franciscains. L'artiste a su donner à ces statues gisantes, avec toute la

funèbre sérénité de celles du moyen âge, une expression vraiment moderne, pourrait-on dire, car sous cet habillement anachronique et ascétique, on reconnait des visages contemporains, sur lesquels les raffinements et la psychologie de la vie actuelle ont laissé leur empreinte jusque dans la paix du tombeau. L'austérité, la blancheur sépulcrale de ces effigies de marbre contrastent avec la richesse décorative des cercueils de bronze, ornés de charmantes têtes d'angelets en médaillons et supportés par d'autres figures d'anges agenouillés, dont la sveltesse de lignes mêle la grâce de la Renaissance à un goût très moderne aussi. Le Christ crucifié est d'un beau réalisme qui n'exclut en rien l'idéal, les genoux ployés, la tête inclinée aux cheveux pendants comme ceux du Christ de Vélazquez, sans cette «attitude» théâtrale ni cette mièvrerie où tombent alternativement tant d'œuvres néo-catholiques. Quant au grandiose groupe extérieur, remarquable d'exécution aussi bien que de conception, il allie, comme l'art religieux d'une partie du dix-huitième siècle, des réminiscences mythologiques à l'inspiration chrétienne. La duchesse de Médinacéli, protectrice assidue, de son vivant, des lettres et des arts, y est représentée soutenue par deux anges qui l'enlèvent au ciel, tandis qu'au-dessus d'elle planent les génies de la peinture, de la poésie, de la musique, et, couronnant le tout, la croix exhaussée par deux angelets. Les draperie flottantes de la duchesse, dont le charme féminin s'illumine de foi mystique, blanche silhouette de marbre, au milieu de l'obscur amoncellement des bronzes; les ailes éployées des anges; l'équilibre hardi de toutes ces figures superposées sans points d'appui apparents, en une spirale aérienne, donnent une sensation véritable d'élan et de vol et symbolisent bien l'exaltation céleste. Des critiques rigoureux pourront y relever la diversité d'inspirations et le caractère un peu chargé et tourmenté que l'on a reproché, souvent à tort, au style « baroque », susceptible, à part ses excès, d'une fantaisie si poétique. Mais on ne saurait que louer M. Benlliure de cet effort d'originalité pour renouveler un art tombé en décadence comme l'est la sculpture chrétienne, et que la complexité de l'esprit moderne interdit de réduire à un simple pastiche des naïves et primitives effigies médiévales. A côté de ce vaste labeur, d'autres travaux d'un genre tout différent témoignent de la variété du talent de Benlliure. C'est d'abord une délicieuse fontaine en céramique, groupe d'enfants assistant à la lutte de deux d'entre eux avec un naturel de gestes et de mines amusant au possible. Puis, un petit chef-d'œuvre d'orfèvrerie, d'une grâce et d'une ingéniosité dignes des artisans de la Renaissance: la hachette ayant servi à l'Infante Isabelle pour couper les amarres du cuirassé ***Alphonse XIII***, lors de son récent lancement. L'artiste a imaginé de la composer sous l'aspect d'une statuette de jeune guerrier coiffé d'un casque, dont le corps figure le manche de la hache, et brandissant un bouclier dont le profil en forme le tranchant. Le support de cette statuette est orné des bustes des héros de Sorrente et de Lépante, de celui d'Alphonse XIII et de l'écu d'Espagne, le tout magistralement ciselé. M. Benlliure, qui plus d'une fois et le premier a du se plaindre des contraintes et du prosaïsme que lui imposait l'art officiel, a su, comme on le voit, s'en affranchir à souhait dans cette circonstance et tirer le parti le plus esthétique et imprévu d'un thème apparemment banal.

J. Causse.

ITALIE

J'ai déjà dit que, malheureusement, il suffit de parler des expositions pour épuiser le sujet de l'art et des artistes..... Quand j'aurai parlé de l'Exposition internationale féminine de beaux-arts favorisée par la revue turinoise *La Donna*, et fermée le mois dernier à Turin, du caractère de sa section italienne et des commentaires soulevés dans les différents centres artistiques italiens, j'aurai tout dit sur l'art féminin en Italie, duquel personne, jusqu'à ce jour, n'avait cru devoir s'occuper, tant il semblait négligeable au public et même à la critique, tandis qu'il n'était que mal connu. Jusqu'à présent on n'avait organisé en Italie, et seulement dans ces dernières années, que de rares petites expositions de femmes peintres, dans quelques villes de province, et elles n'avaient été que des simples expositions d'amateurs, c'est-à-dire guère plus intéressantes que celles des pensionnats de jeunes filles..... sauf la variété des professeurs. Il faut cependant reconnaitre que les jurys italiens s'étaient toujours montrés très galants et avaient toujours accepté avec une certaine indulgence courtoise les peintures féminines..... les femmes sculpteurs italiennes pouvant se compter sur les doigts d'une main.

Mlle Emma Ciardi, fille et sœur de deux très bons peintres vénitiens, avait seule su organiser deux ou trois expositions individuelles, mais à l'étranger, à Londres, et sa petite salle à Turin (composée de 65 tableaux) a été le clou de l'Exposition, parce que Mlle Ciardi est une des rares artistes femmes qui sait se créer une vision personnelle en utilisant une réalité qu'elle puise dans les jardins italiens [illegible] inépuisables de Venise. Chez presque toutes les autres femmes peintres italiennes, surtout à cause du milieu social, l'incertitude et l'incohérence dominent, tout en laissant espérer, pour l'avenir, qu'elles réussiront à sortir de la simple imitation de leur professeur, ce qui est la forme primitive et la plus commune de l'art féminin. L'art dans la section italienne était, sans contredit, le moins développé; les autres sections représentaient les respectifs degrés d'évolution et d'organisation des différents pays. L'Allemagne avait l'exposition la plus importante comme quantité, mais la moins variée: elle provenait de deux centres, Munich et Berlin, où s'étaient formés deux comités indépendants. La section autrichienne était très intéressante pour la variété et pour les objets d'art décoratif. Outre les sections hongroise, anglaise, belge et hollandaise, des artistes serbes exposaient en groupe et il y avait d'autres exposantes de divers pays. La section française, qui a eu le plus grand succès, comptait une dizaine de numéros prêtés par le Musée du Luxembourg et comptait une centaine d'œuvres de peinture, sculpture, dessin, des eaux-fortes, éventails, porcelaines, reliures. On comprenait l'importance de l'organisation de l'art féminin français qui peut se vanter des expositions des *Femmes peintres et sculpteurs* qui ont lieu depuis un tiers de siècle. Dans les deux salles françaises on a remarqué que des noms de grands artistes, connus et appréciés aussi en Italie, étaient portés par de vraies artistes: Fantin-Latour, Besnard, Charpentier, Simon, Breton, Carrière, Cazin.....

Le succès et surtout les ventes de l'Exposition féminine et féministe de Turin ont suscité dans l'esprit impulsif

des artistes hommes italiens quelques préoccupations pour la possibilité d'une concurrence féminime ; ils avaient oublié qu'il existe des femmes artistes et, tandis que l'art féminin s'est fortifié, l'art masculin s'est un peu affaibli par une production trop précipitée pour suivre les trop nombreuses expositions. Si, cependant, les femmes ont à présent appris à s'exprimer avec moins de timidité, il semble qu'elles ne se préoccupent pas plus que les hommes d'exprimer quelque chose, ou, du moins, quelque chose de personnel, tandis qu'on ne pourrait que s'attendre à des sujets aimables. On a justement observé que dans toutes les expositions une quantité de travaux médiocres entoure bien peu de bons travaux, avec la seule différence caractéristique que les travaux médiocres, des hommes représentent le professionnisme, et ceux des femmes, le *dilettantisme*. On a dit aussi, et peut-être pas à tort, que les femmes, en voulant des expositions de *dames seules*, c'est-à-dire en s'isolant artificiellement, se placent dans une condition d'infériorité en contraste avec le programme féministe, tandis qu'elles devraient seulement lutter avec les hommes dans les autres expositions. Pourtant, la prévention de la myopie sociale et de l'égoïsme des hommes devraient, désormais, laisser le champ de l'art libre à tout le monde.

Après ces constatations, on peut ajouter que l'Exposition internationale de Turin a prouvé solennellement que la femme a le droit de faire de l'art si elle le veut et si elle le sait et qu'elle le sait plus souvent qu'on ne le croit. En Italie cette démonstration était opportune et je veux espérer qu'elle sera efficace contre la résistance des vieux préjugés.

CARLO BOZZI.

ORIENT

ANDRINOPLE. — *Ses Mosquées et ses Monuments.* En étudiant les deux autres grandes mosquées d'Andrinople, l'*Eski-Djami* (mosquée ancienne), et la *Bayazid-Djami* (mosquée de Bajazet) et en les comparant à la *Mosquée de Selim II*, à laquelle nous avons consacrée notre dernière lettre — on peut se rendre un compte aussi exact que possible des progrès accomplis par l'architecture ottomane durant le XVe siècle et suivre son développement complet depuis ses origines jusqu'à son apogée.

Des architectes byzantins ayant été les premiers maîtres des Turcs dans l'art de la construction, il n'est rien d'étonnant qu'on retrouve dans les premiers édifices ottomans les caractères distinctifs de l'inspiration religieuse byzantine.

Ainsi, dans l'*Eski-Djami* — que le Sultan Mohamet Ier dit *Tchelebi* (le Monsieur), à causes de ses manières magnifiques, fit élever dans la ville conquise par son père, Mourad Ier, et qui était déjà devenue le siége du gouvernement turc — nous voyons la coupole, percée d'une rangée circulaire de fenêtres et soutenue par quatre pieds droits massifs, disposant, naturellement, la grande nef en forme de croix ; nous voyons également l'arc de plein cintre, légèrement modifié par l'ogive, relier entre eux les quatre maîtes piliers, absolument pareil à l'arc que nous observons dans l'Eglise de Sainte-Irène (actuellement Musée d'Armes) de Constantinople. — Ces caractéristiques font de cette mosquée un des prototypes de l'architecture ottomane.

La *Bayazid-Djami*, construite par ordre du fils du Conquérant et alors que les Sultans avaient déjà fait de Constantinople la capitale de leur empire, rappelle, en son ensemble et en ses détails la Mosquée de Bayazid de Stamboul. C'en est presque la reproduction. Nous y remarquons l'arc en ogive franchement se dessiner et la nef agrandie par des bas-côtés qui prennent jour non seulement au moyen de fenêtres mais aussi de petites coupoles. Grâce à ces coupoles, l'architecture ottomane commence à se distinguer de l'architecture byzantine. La multiplication circulaire de ces coupoles tout autour de la coupole principale, leur hauteur proportionnellement diminuée à mesure qu'elles s'éloignent du centre, leur construction s'étageant harmonieusement en pyramide et ne présentant plus dans l'ensemble des édifices cette carrure propre à l'architecture byzantine, constituent les bases de l'architecture turque naissante qui, bientôt, avec Sinan, atteindra son plein développement et dont les principes vont dorénavant être appliqués à tous les monuments publics : les *turbés* (tombeaux des Sultans), les *tchesmés* (fontaines), les *médressés* (écoles), et les *hammams* (bains publics).

Les ruines imposantes de l'*Eski-Séraï* (vieux palais) s'élèvent au milieu d'une immense prairie ombragée de platanes. Cette prairie fut autrefois le jardin du sérail où les belles sultanes venaient cueillir jacinthes et roses pour leur Seigneur et maître. C'est aujourd'hui le lieu de la promenade favorite des habitants de la ville. Tous les vendredis et les dimanches, surtout en mai et en juin, notables et gens du peuple viennent fumer le narghileh et boire du café à l'ombre des arbres séculaires. Fondé vers le milieu du XIVe siècle par Mourad Ier, le conquérant d'Andrinople, ce palais fut considérablement agrandi et embelli par Mohamet Ier au commencement du XVe siècle et, beaucoup plus tard, bien après la conquête de Constantinople, par Moustapha Ier qui, vers la fin du XVIIe siècle, en fit la résidence de ses filles.

Jusqu'à l'avènement de Mahmoud II, en 1808, il servit de résidence princière, puis il fut, petit à petit, délaissé, abandonné, et finalement détruit — on n'a jamais su pourquoi — en 1878, sous le règne d'Abdul-Hamid.

Ce qui est, toutefois, d'un intérêt primordial pour l'histoire de l'architecture ottomane c'est que, toutes proportions gardées, il est très facile de reconnaître dans l'ordonnance et la disposition des plans du sérail d'Andrinople, telles que nous les présentent les décombres, l'ordonnance et la disposition des plans du sérail de Stamboul, que les sultans firent élever dans leur troisième capitale, après la prise de Byzance. Pour tous ceux qu'une étude semblable intéresse — car il n'est guère possible dans une brève chronique d'entrer dans des [illegible] comparatifs qui feraient l'objet d'un [illegible] je ne saurais trop recommander le très intéressant *Voyage archéologique en Thrace*, d'Albert Dumond, et [illegible] *pittoresque de Constantinople* [illegible] de Melling.

Toutes proportions gardées, également, le *Grand Bazar d'Ali Pacha* d'Andrinople rappelle avec ses galeries voûtées le fameux *Bezestèn* de Stamboul : la même inspiration architecturale a présidé aux deux édifices.

[illegible]

ECHOS DES ARTS

Discours de M. Léon Bérard à la Distribution des Récompenses du Salon de 1913.

Nous regrettons que le manque de place nous empêche de reproduire in-extenso le discours que M. Léon Bérard, député, sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, a prononcé à la distribution des récompenses du Salon de la Société des Artistes Français qui a eu lieu le mois dernier, sous sa présidence et sous celle de M. Antonin Mercié, président de la Société des Artistes Français, au Grand-Palais des Champs-Elysées.

Nous ne pouvons, toutefois, résister au désir de citer de ce remarquable discours le passage suivant. Il témoigne des hautes et larges vues du Sous-Secrétaire d'Etat, de son grand éclectisme et de son indépendance absolue en matière artistique. Jamais encore jusqu'à ce jour on n'avait, aux Beaux-Arts, si franchement émis des opinions, si loyalement assumé des responsabilités :

. . . .

« Il importe sans doute qu'il surgisse de grandes controverses parmi les artistes; que chacun se réclame avec fierté de son école ou qu'il se tienne à sa formule. Il n'y a peut-être pas ici de conviction féconde ni de zèle créateur sans un certain esprit de secte. Mais vous conviendrez sans peine que ceux-là prononceraient difficilement des jugements universels et définitifs qui seraient engagés dans la bataille.

« Laisser aux associations toute la direction de l'art et du goût, ce serait un déplorable abus de syndicalisme, alors surtout que la multiplicité prodigieuse des œuvres, des écoles et des tendances rend les contestations plus vives et la fonction de juger plus redoutable et plus difficile.

« Il faut un pouvoir arbitral et je me permets de vous dire, que ce pouvoir, c'est l'Etat qui peut et doit l'exercer. Il y trouvera la justification la plus haute de l'office de tutelle qu'il remplit auprès des artistes.

« L'Etat ne professe aucune théorie d'art — j'ai eu bien souvent l'occasion de m'en expliquer — il n'y a aucune esthétique de gouvernement. Le rôle de l'Etat, dit-on volontiers, est d'encourager les artistes. Et je suis fort éloigné d'y contredire, à condition que cet encouragement consiste à favoriser le progrès de tous en récompensant, comme vous, les meilleurs. Discerner ce qu'il y a de bon, d'intéressant ou d'original dans tous les groupements divers; réunir des œuvres en un ensemble qui constitue une leçon et un exemple :

« C'est la fonction de l'Etat. Elle se confondra, s'il l'exerce intelligemment, avec sa mission d'arbitre.

« Il faut à l'administration, pour y réussir, l'entière liberté de son jugement et de son choix. Qu'elle achète, qu'elle commande, qu'elle organise à ses frais une exposition, son pouvoir d'appréciation et de décision doit être intact partout où elle est responsable.

« Vous êtes, en retour, fondé à exiger d'elle les garanties les plus rigoureuses de compétence et d'impartialité. »

❧

Revues étrangères..

[illegible] Revue mensuelle d'art ancien, paraissant le 15-28 de chaque mois. — 1913, septième année.

[illegible] tous les titres sont munis de traductions en français.

[illegible] quelques articles à l'occasion du tricentenaire de la Maison régnante de Russie.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 40 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Pétersbourg et au bureau de la rédaction (10, Rynotchnaïa).

P. P. de Weiner, directeur-fondateur.

❧

L'Arte, de Adolfo Venturi. — Revue bi-mensuelle de l'art médiéval et moderne et d'art décoratif. Direction, rédaction et administration : Vicolo Savelli, 48, Rome. Prix de l'abonnement annuel : pour l'Italie, 30 francs; pour les pays de l'Union postale, 36 fr. Un numéro à part, 6 fr.

❧

Rivista d'Arte, dirigée par Giovanni Poggi. Revue bimensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger : 20 francs par an. — Cette Revue d'Art très appréciée se trouve dans sa septième année; elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux consacrés particulièrement à l'histoire de l'art de la Toscane. — Librairie Leo S. Olschki, Florence.

❧

La Bibliophilia. — Fondée en 1899. Revue mensuelle richement illustrée. — Abonnement d'un an : Italie, 25 francs; étranger (Union postale), 30 francs. L'année va d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Leo S. Olschki, Florence.

❧

Magyar iparmüvészet, L'Art décoratif hongrois, organe officiel du Musée et de l'Ecole des Arts Décoratifs et de la Société hongroise des Arts Décoratifs. Parait dix fois par an. Prix de l'abonnement annuel : pour la Hongrie, 22 couronnes; pour les pays de l'Union postale, 24 couronnes. — Rédaction et Administration : Budapest, IX, Ullol-ut, 33-37.

❧

BULLETIN DES EXPOSITIONS

PARIS

Galerie Bernheim Jeune, 15, rue Richepanse. — Jusqu'au 30 septembre : Exposition d'été.

Musée Galliera, 10, rue Pierre-Charron. — Fin décembre prochain : Exposition spéciale consacrée à la Statuette.

❧

DÉPARTEMENTS

Biarritz. — Du 25 août au 25 septembre : Exposition de la Société des Amis des Arts de Bayonne-Biarritz.

Brest. — Du 1er juillet au 1er octobre 1913 : Exposition d'œuvres d'artistes français et étrangers, dans un pavillon spécial et dans l'enceinte même de l'Exposition de l'Ouest de la France. Indépendamment des achats des particuliers, la ville fera des acquisitions pour son Musée.

Roubaix. — Du 14 septembre au 31 octobre : 33e Exposition de la Société artistique de Roubaix-Tourcoing. Elle sera ouverte dans les grandes salles d'Exposition des Musées de la ville et comprendra des œuvres de peinture, pastels, aquarelles, sculptures, gravures, dessins, arts décoratifs.

Nice. — Fin janvier 1914 : Exposition d'art moderne organisée par la Société des Beaux-Arts de Nice au Casino municipal.

❧

ÉTRANGER

Londres. — Fin octobre 1913 à fin mars 1914 : Exposition des anciens Maîtres Espagnols, à The Grafton Galleries.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES D'ART

Le premier fascicule trimestriel du ***Dessin par les Grands Maîtres*** vient de paraître. Cette admirable collection où sont reproduits, avec une extraordinaire fidélité, les plus beaux dessins du Louvre exposés dans les galeries publiques et dans les cartons de la réserve, en est à sa troisième et dernière année. Elle peut donner toute satisfaction aux amateurs et aux simples curieux d'art, par la variété des œuvres excellentes choisies par MM. Louis Lumet et Yvanhoé Rambosson et parfaitement éditées par MM. Lefranc et Cie.

Ce premier fascicule contient :

Velasquez, *Mort de Saint Joseph*; Delacroix, *Odalisque*; Michel-Ange, *Résurrection*; École chinoise, *Scène chinoise*; Van der Neer, *Paysage*; Le Corrège, *Joueur de Flûte*; Van der Weyden (att.), *Crucifixion*; Corot, *Rue à Rome*; Greuze, *Tête de Femme*; Fra Bartolomeo, *Sainte Famille*; Potter, *Truie*; Pierre, *Bergère filant*.

Cette collection, dont la valeur ne cessera pas d'augmenter, a dès maintenant sa place toute indiquée dans les bibliothèques de choix, chez les artistes et dans les écoles. Un spécimen est envoyé contre un mandat de 1 franc.

Les Principes de l'Architecture, par John Belcher, membre de la « Royal-Academy », président honoraire de l'Institut Royal des Architectures Britanniques, — traduits de l'anglais par François Monod, attaché à la Conservation du Musée du Luxembourg. Un vol. in-8 avec 75 illustrations : broché, 4 francs; relié, 5 francs. (Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris (VIe).

L'art le plus universel et le plus humain, celui qui est lié aux nécessités de la vie, est aussi celui dont les principes sont encore le plus ignorés du public. La peinture et la musique sont devenues une province des humanités : en architecture, toute l'éducation du public est encore à faire. M. John Belcher l'a entreprise ; dans un livre court et familier, sous une forme attrayante et concrète, il a analysé les principes logiques, esthétiques et techniques de l'architecture. M. Belcher est l'un des architectes éminents du Royaume-Uni et il a prouvé, une fois de plus, que les spécialistes les plus savants peuvent être d'incomparables vulgarisateurs, quand ils veulent s'en donner la peine. Avec la profondeur des vues, la clarté, la simplicité et le charme de l'exposition, ce qui fait l'originalité des *Principes de l'Architecture* c'est que les idées générales y sont commentées pas à pas par une illustration abondante et par l'explication d'exemples variés. Aucun livre de ce genre n'existait jusqu'ici dans la littérature artistique européenne, et le succès que l'ouvrage de M. Belcher a trouvé en Angleterre a engagé le traducteur à mettre les *Principes de l'Architecture* à la portée du public français. Cette version française s'adresse au grand public : elle rendra des services en particulier dans l'enseignement, aux élèves de l'enseignement secondaire, écoles des Beaux-Arts et d'art industriel, et elle peut être fort utile aux élèves architectes des ateliers et des agences, en leur rappelant les lois générales et les fins idéales de leur art, si souvent perdues de vue dans le détail de l'enseignement professionnel et dans les besognes quotidiennes de la pratique. Le traducteur a complété l'édition anglaise par un index historique de référence des monuments et des architectes cités, et par un court index technique où sont définis quelques termes spéciaux à l'usage de ceux des lecteurs qui ne sont pas du métier. Ce qui ajoute à l'intérêt et à l'attrait de cet exposé populaire, c'est qu'un grand nombre des exemples choisis sont empruntés, comme il est naturel, à l'architecture anglaise, encore beaucoup trop peu et trop mal connue chez nous.

La Peinture Bolonaise à la fin du XVI siècle. *Les Carrache (1575-1619)*, par Gabriel Rouchès, docteur ès lettres, bibliothécaire à l'École des Beaux-Arts. 1 fort volume in-8, avec 16 planches hors texte, 7 fr. 50. (Librairie Félix Alcan.)

Peu d'artistes italiens ont exercé plus d'influence que les Carrache sur les peintres français du XVIIe siècle. Cependant, dans notre pays, on semblait s'être désintéressé de l'école bolonaise. L'ouvrage de M. Rouchès vient réparer une injustice et combler une lacune. L'auteur analyse d'abord l'âme italienne vers 1575 — époque où apparaissent les Carrache — partagée entre une piété sincère et une sensualité païenne que lui a léguées la Renaissance.

Puis il étudie les divers représentants de l'école bolonaise antérieure aux Carrache, notamment l'architecte et peintre Tibaldi, leur précurseur pour la peinture décorative. Viennent ensuite les années de jeunesse et de formation des Carrache, leurs luttes et enfin leur triomphe consacré par l'ouverture de leur Académie. En 1595, ils se séparent : Annibal, suivi par Augustin, va à Rome pour créer la galerie Farnèse. Les dernières années de ces deux artistes, l'existence que mena leur cousin Louis après leur départ et après leur mort, les débuts de leurs élèves, tel est le sujet des chapitres suivants.

Au cours de son étude, M. Rouchès détermine les différents caractères qui constituent l'originalité des Carrache : leur sens psychologique, leur amour de la nature, révélé par leurs beaux paysages et par leur réalisme. Il conclut en montrant la transformation que leur manière a subie chez leurs successeurs.

Botticelli, par M. A. Paul Oppé. Un volume in-4, illustré de [illegible] planches en couleurs, cartonné toile, [illegible] fr. (Hachette et Cie, Paris.)

Sandro Filipepi Botticelli, le peintre glorieux du *Printemps*, de la *Naissance de Vénus*, des *Madones*, est un des peintres de la Renaissance italienne qui ont soulevé le plus d'enthousiasme. Tout ce qu'il y a de [illegible] de mièvre et aussi de personnel, [illegible] dans son œuvre, [illegible] un mot, a évoqué de profonds échos dans l'âme [illegible] chercheuse des artistes de nos jours, en particulier des préraphaélites.

A ces titres il méritait qu'on étudiât, comme l'a fait avec une rare érudition M. A.-P. Oppé, sa physionomie et son talent et qu'on offrît aux amateurs, avec un commentaire sûr, net et précis, les reproductions fidèles et luxueuses de ses peintures les plus fameuses.

Ce recueil sera vivement apprécié par tous les amoureux de cette nature passionnée, insouciante, sensible, capricieuse, et quelque peu mystérieuse, à laquelle nous devons, dans la note païenne ou religieuse, tant d'impérissables chefs-d'œuvre.

Titien, par Henry Caro-Delvaille. Un volume in-8 de la collection *Art et Esthétique* (Etudes publiées sous la direction de M. Pierre Marcel), avec 24 reproductions hors-texte, 3 fr. 50 (Librairie Félix Alcan).

L'art de M. Henry Caro-Delvaille le préparait à écrire un livre sur Titien. C'est un des maîtres qu'il a le plus regardé et le mieux aimé avant de commencer à peindre, et à travers ces pages frémissantes de vie toute la sensibilité de l'artiste apparaît.

Sous une forme d'une grande pureté littéraire, on trouvera contée ici la biographie de Titien et ses œuvres décrites avec une précision de termes qu'un artiste seul pouvait trouver.

Le milieu dans lequel le peintre s'est formé, les contemporains illustres qui l'ont protégé et qui ont agi sur le développement de son genre, sont peints avec un puissant relief. Depuis le pape et l'empereur jusqu'au poète ardent, lyrique et vulgaire que fut l'Arétin, c'est toute une galerie de portraits de la Renaissance que nous avons sous les yeux. A connaître tous ces hommes, nous connaissons plus exactement Titien. Nous apprenons ce qu'il leur doit et nous déterminons les conceptions artistiques nouvelles que son génie propre apporta à Venise et à l'Italie.

Aucun livre ne peut mieux que celui-ci justifier le titre de la collection : *Art et Esthétique*, dont les auteurs, non contents de donner une biographie de l'artiste qu'ils étudient, s'efforcent encore de dégager les tendances de son œuvre et de la juger sans faire abstraction de leur sensibilité personnelle.

Greuze, par [illegible]. Un volume in-8 de la collection *Art et Esthétique* (Etudes publiées sous la direction de M. Pierre Marcel), avec 24 reproductions hors texte, 3 fr. 50 (Librairie Félix Alcan).

Dans ce livre sur Greuze, qui fait partie d'une nouvelle collection éditée par la librairie Félix Alcan, M. Hautecœur, après avoir indiqué les succès de la peinture de genre au début du XVIIIe siècle, étudie les débuts de Greuze, montre l'influence qu'exercèrent sur lui, malgré son voyage en Italie, les Hollandais et Chardin. Greuze sut admirablement s'adapter à son époque, sa peinture fut littéraire à la façon du théâtre de Diderot, sentimentale comme les romans de Rousseau, morale comme les contes de Marmontel, mélodramatique enfin comme les « drames sombres ». M. Hautecœur, grâce aux journaux et mémoires du temps, prouve avec quelle habileté Greuze sut organiser sa réclame, mais comment son caractère, ses aventures conjugales, comment [illegible] détournèrent de lui le grand public.

Les derniers chapitres sont consacrés à l'analyse des procédés littéraires de Greuze et de son adroite sensibilité, qui, loin de contredire, explique son sentimentalisme.

Daubigny, [illegible] (Collection *l'Art de Notre Temps*). 1 volume petit in-4, avec 48 planches hors texte. Broché : 3 fr. 50 ; relié toile : 5 fr. (A la Librairie Centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette.)

Voilà un maître que l'on pouvait croire bien connu. Il est peu de collections qui ne présentent en bonne place une de ses paisibles rivières où des canards barbotent [illegible] « bords de l'Oise » si souvent répétés à la demande des amateurs et des marchands, a fait tort à l'artiste. On ne se doute pas que son œuvre de paysagiste, loin de se réduire à ce seul motif, est au contraire un des plus féconds, des plus forts et des plus variés qui soient.

Pendant quarante ans, Daubigny a couru la France, du Dauphiné à la Normandie, avide d'impressions de nature. Ses toiles et ses eaux-fortes, tour à tour idylliques et farouches, expriment les aspects les plus divers de notre pays. Dans l'évolution du paysage moderne, Daubigny occupe une place essentielle puisqu'il part des décors classiques à la Bertin pour atteindre et préparer les impressionnistes.

C'est ce qui a été mis en lumière par M. Jean Laran, qui a complété la biographie du peintre à l'aide de lettres inédites d'une charmante bonhomie, et qui nous a rendu ses œuvres principales en quarante-huit planches exécutées avec le soin et le bonheur ordinaires de la *Collection l'Art de Notre Temps*.

Nijinsky, album de dessins de George Barbier. Glose par Francis de Miomandre (Paris, à la la Belle Edition. 71, rue des Saints-Pères).

On connaît l'art exquis de M. George Barbier, qui est non seulement un de nos aquarellistes les plus prestes mais encore un enlumineur de haut mérite. Cet artiste probe et complet sait éviter toute hâte et cependant il est toujours mouvementé, décisif, plein d'esprit et de vie. Les images qu'il nous donne aujourd'hui du génial danseur qu'est Vaslav Nijinsky sont admirables de grâce, de richesse, de verve, de réalité. Le dessinateur a saisi le sylphe dans l'élan le plus libre de ses bonds, dans les moments les plus passionnés de sa mimique, et s'il n'oublie rien de la splendeur précieuse des costumes, c'est que cette splendeur fait en effet partie de l'ensemble de cet art merveilleux, que les ballets russes nous révélèrent. Les amateurs vrais de belles choses aimeront ces dessins amoureusement achevés où maint trait brusque, adroit, savant, soulignant l'effort d'un muscle, la vie d'un modelé, atteste un artiste pénétrant et fort. Le texte que M. Francis de Miomandre a placé en préface à ces radieuses arabesques illustre d'ingénieux commentaires cette idée que Nijinsky, par sa paradoxale jeunesse et l'exaltation dyonisiaque de sa personne, a le don d'arrêter le temps. Et il nous décrit quelques-uns des personnages incarnés par l'incomparable mime.

Il nous parle en poète et en artiste des créations faites par ce grand artiste-poète qu'est Nijinsky et que, en une prose alerte et souple, harmonieuse et rythmée, il fait vivre à nos yeux, dans les ballets de *Shéhérazade*, de *Cléopâtre*, des *Sylphides*, de *Daphnis et Chloé*, de l'*Après-midi d'un faune*, de *Pétrouchka* et de *Carnaval*. La glose de M. de Miomandre est à reproduire entièrement. Mais la place fait défaut. Je ne puis, toutefois, résister au plaisir de citer le passage relatif au *Spectre de la rose :* « C'est encore lui, couleur de rose et de rosier, couvert et couronné de roses, spectre de la rose tombée des mains d'une jeune fille après le bal, dans la fin de la nuit aux derniers rayons de la lune. Le voici, tellement soudain, si follement brusque et léger dans cette chambre blanche qu'on ne sait plus s'il est le fantôme du cavalier préféré dont l'enfant rêve déjà ou la fleur elle-même ressuscitée. Et on ne le sait pas davantage lorsque, d'un bond, il disparaît dans l'air bleu du matin, laissant le silence de la réalité reconquérir l'espace qu'il avait un instant ébloui. » — On dirait, n'est-ce pas ? que des parfums, ici, ont remplacé les mots.

Livre d'art, s'il en fut, — d'un art très raffiné, — et comme illustrations, et comme texte et comme édition...

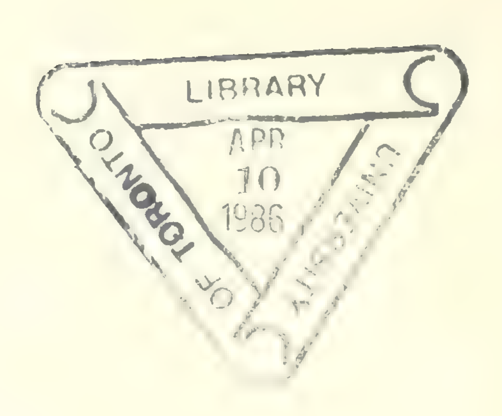
Table des Matières

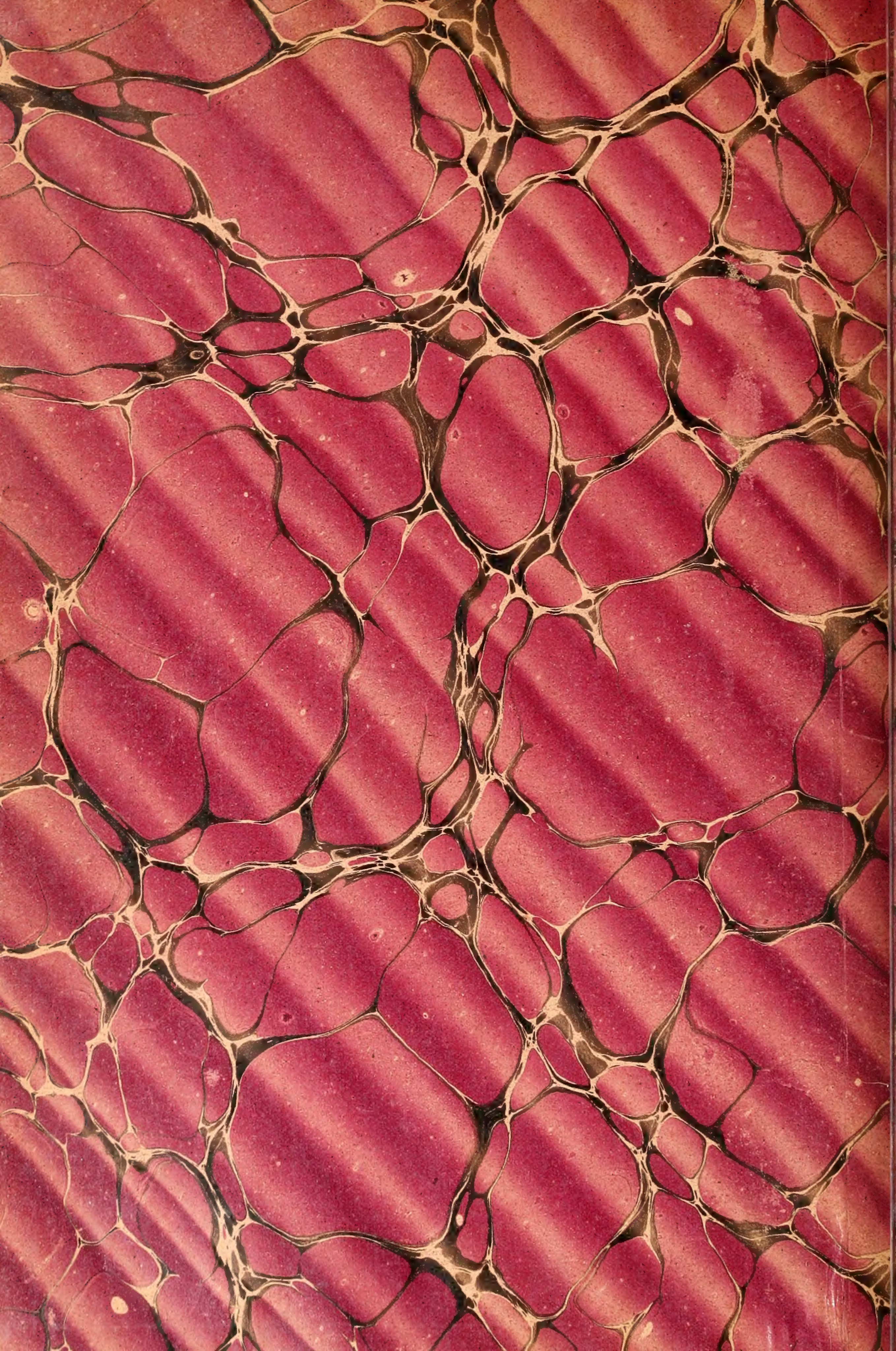
Table des Matières du Tome XVII

(Avril-Septembre 1913)

Table des Articles

Table des Épreuves d'Art


LIBRARY
APR
10
1986
UNIVERSITY
OF TORONTO




PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

